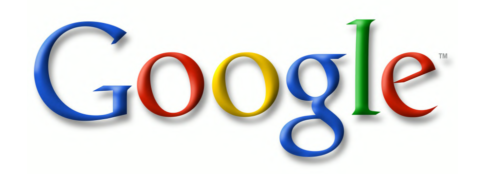
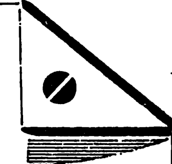


BIBLIOTECA ARTÍSTICA.



MÚSICOS, POETAS Y ACTORES

COLECCION DE ESTUDIOS CRÍTICO-BIOGRÁFICOS

DE

SALINAS, MORALES, VICTORIA, ESLAVA, LEDESMA,
MASARNAU, GARCÍA GUTIERREZ,
HARTZENBUSCH,
AYALA, MAÍQUEZ, LATORRE Y ROMÉA,

POR

CÁRLOS GUAZA Y GOMEZ-TALAVERA

Y

ANTONIO GUERRA Y ALARCÓN.

MADRID.
IMPRENTA DE F. MAROTO É HIJOS,
Calle de Pelayo, núm. 34.

1884.

MÚSICOS,

POETAS Y ACTORES

COLECCION DE ESTUDIOS CRÍTICO-BIOGRÁFICOS

DE

SALINAS, MORALES, VICTORIA, ESLAVA, LEDESMA,
MASARNAU, GARCÍA GUTIERREZ,
HARTZENBUSCH,
AYALA, MAÍQUEZ, LATORRE Y ROMÉA,

POR

CÁRLOS GUAZA Y GOMEZ-TALAVERA

Y

ANTONIO GUERRA Y ALARCÓN.

MADRID.
IMPRENTA DE F. MAROTO É HIJOS,
Calle de Pelayo, núm. 34.

1884.

Al Excmo. Sr. D. Gaspar Nuñez de Arce,

PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN DE ESCRITORES Y ARTISTAS

Habiendo escrito esta colección biográfica con el solo propósito de que figure en la "Exposición literario-artística" de la mencionada Asociación, *creemos rendir el homenaje de nuestro respeto y admiración al primer poeta lírico de España, dedicando á nuestro Presidente tan humilde trabajo.*

Sírvase Vd. aceptarlo y acojerlo con benevolencia, si no por lo que en sí vale, que es muy poco, por la intención que ha guiado la pluma de sus

Autores.



MÚSICOS ESPAÑOLES.

INTRODUCCIÓN.



L ARTE musical, aspiración sublime de la humanidad á la perfecta hermosura, ha buscado en todos los tiempos sus inspiraciones en las esferas de donde procede toda perfección y toda belleza.

Hé aquí por qué la música, como una de las manifestaciones más elevadas del arte, dirige sus más inspirados cantos al que es bondad absoluta y principio y fin de toda perfección y de toda belleza.

La música prepara el alma de tal manera al fervor religioso, que en todo pueblo, apenas se vislumbra la existencia de un Dios, vemos á la música representando un primer papel en las festividades más solemnes.

Y como una de las primeras necesidades del sentimiento humano, es la de orar y recurrir á un Sér superior, fuente eterna de toda bondad y justicia, ya se de-

ban éstas á las flaquezas ó aspiraciones del alma, ya á la incertidumbre del espíritu, es lo cierto que siempre se siente el deseo de colocar fuera de nuestro sér un ideal supremo que satisfaga al entendimiento y mitigue las penas de nuestro corazón.

Ningun arte hay superior á la música en su influjo inmenso sobre las almas.

Ninguno como él eleva el espíritu á desconocidas regiones, y penetra en el corazón y hace vibrar las cuerdas todas del sentimiento.

La música es el lenguaje universal que todas las almas entienden.

Las pompas, ceremonias, ritos y oraciones de la Iglesia Católica forman un drama admirable, en el cual se representan todas las fases del destino humano, desde el nacimiento hasta la muerte.

La música debia ser el lenguaje preferido de una religión de amor y misterio; por eso la católica ha hecho de ella una de las magnificencias de su culto y la expresión más exacta de sus divinas promesas.

La música religiosa cuenta en su brillante historia con génios que vinieron al mundo con la noble misión de embellecer las horas de nuestra vida, de ofrecer un bálsamo á las heridas de nuestro corazón, de dulcificar nuestros rudos sentimientos ó de exaltar nuestras dormidas pasiones con el mágico influjo del arte.

Alemania cuenta en su historia á Bach, Hændel, Haydn, Mozart y Beethoven; Francia á Berlioz y Gounod, y si no ha tenido muchos más, ha recogido con piadoso celo y justificado entusiasmo las obras de Cherubini y Rossini; Inglaterra reivindica con justo título la gloria de haber prohijado á Hændel; la pátria de Palestrina, Allegri y Pergolese, cuenta en su seno con los mejores autores de música religiosa; y en España, esta

nación tan motejada por propios y extraños de no tener nada bueno, cuenta con compositores tan exclarecidos como Antonio Fevin, que floreció en el siglo XVII, Andrés de Silva, Vaqueráz, Bartolomé Escobedo, Juan Vazquez, Cristobal Morales, Francisco Guerrero, Diego Ortiz, Tomás Luis de Victoria, Bernardino Rivera, Joaquin Nebra; en nuestros dias Eslava, ha sido ejemplo notable de lo que puede y de lo que alcanza el génio que busca elementos creadores en los asuntos religiosos, y entre las obras de nuestros jóvenes compositores descuellan algunas, en que se advierte, en admirable consorcio unido, lo clásico de la forma con lo majestuoso de los motivos, y lo grave con lo magnífico del conjunto.

Sucedió con la música religiosa, lo que con la arquitectura y demás formas del arte antiguo. El cristianismo se apoderó de las melodías conocidas, escogió las ménos complicadas, pertenecientes á la música griega, y puso debajo palabras latinas llenas de espíritu cristiano. Esta sencilla operación, intentada por San Ambrosio y repetida despues, tuvo un éxito completo. El pueblo aprendió á conocer de este modo los principios de la nueva fé, cantando himnos piadosos con árias sencillas que le eran familiares. Estos himnos de versos rítmicos fueron alterados bien pronto, tanto en la música como en la letra.

Ayudado por los bárbaros que invadieron el imperio romano, el pueblo perdió el sentido y ya no supo reconocer el respectivo carácter de las cuatro escalas tónicas que eligió San Ambrosio, llegando hasta tal punto las cosas, que á fines del siglo VI ya no sabian los fieles la extensión, métrico valor de las palabras y el carácter de los himnos que cantaban en las iglesias.

Para remediar este gran desórden, el Papa San Gre-

gorio mandó recoger las mejores melodías de los griegos y las que se compusieron despues por los ilustres personajes Paulino, Licencio y otros muchos, añadiendo además cuatro escalas nuevas á las primitivas que escogió San Ambrosio, á fin de que con esta mayor série de sonidos no se excendieran los límites de cada tono. La compilación de San Gregorio, llamada *Centón* por ser una colección de acentos melódicos, es conocida generalmente por el nombre de *Canto Gregoriano*, en honor del Pontífice que concibió esta idea y la mandó ejecutar.

San Ambrosio y San Gregorio simplificaron la música griega, cuyos numerosos y complicados tonos, parecidos á los delicados é ingeniosos dialectos que matizan la lengua general de aquella nación predestinada, no eran accesibles al pervertido oido del pueblo de Occidente.

El Cristianismo hizo con la música lo mismo que con las verdades de órden superior: la puso al alcance de los pobres y de la gente ignorante.

Vemos, por lo que va dicho, que las primeras comunidades religiosas tomaron de la antigua Grecia la melopea y la aplicaron á la música sagrada; la desposeyeron, como elemento profano, del principal aliciente; esto es, prescindieron por completo del elemento expresivo del ritmo. De aquí nació el canto *fermo* sin medida ni modulación, el canto tal como aún hoy se oye en nuestras iglesias.

Pero esto tenia un inconveniente, y era que cada país y áun cada provincia interpretaba á su manera el canto *fermo*, pues su forma indecisa y su vaga interpretación se prestaban á mil trasformaciones. Los cantores, gente ignorante de ronca y bárbara voz, sobrecargaban aquellas seculares melodías con sus grotescas improvisaciones.

Fué tan grande el desórden, que llegó hasta el caso de introducir en las iglesias canciones mundanas llenas de palabras profanas y áun obscenas, que convirtieron la nave y coro de la Iglesia católica en un verdadero teatro.

En vista de todo esto, el Papa Juan XXII, expidió una decretal en 1322, en la cual exponía lleno de amargura los ultrajes que se hacian á la majestad del culto divino, prohibiendo á los cantores corromper el canto de la Iglesia con adornos de su invención.

Mas ni el anatema de Juan XXII ni las repetidas quejas de los Concilios y de todos los maestros, desde Guido de Arezzo, hasta Glareau, que constantemente se opusieron á la ignorancia de los cantores, pudieron impedir la alteración del canto *fermo*.

Despues de tan heróica lucha y de admirables trabajos de paciencia, el capricho humano rompió las antiguas formas del arte, así como el libre albedrío escapó de las categorías imperativas del dogma católico, que hasta entonces tuvieron comprimido su vuelo.

En el siglo XVI el espíritu humano despertó repentinamente de su prolongado letargo, abandonando para siempre los limbos de la fé sencilla y tomó la dirección de su propio destino. En aquella época las artes plásticas abandonaron los tipos ó ideales trasmitidos por los bizantinos para entregarse directamente al estudio de la naturaleza, cuyos diversos matices y divinas bellezas pudieron expresar por medio del arte; y entonces se creó la verdadera música religiosa del culto católico.

Palestrina llevó á la música religiosa el importantísimo elemento de la armonía consonante, fructificando así la vigorosa semilla que los Goudimel, Orlando Lasso, Juan Gabriel y Nanisa habian esparcido sobre el te-

rreno religioso musical del arte de la Edad Media.

Hasta aquel siglo no hubo verdadera música religiosa, porque para que la haya es menester que una lengua esté formada para poder individualizar la expresión de los diversos sentimientos que agitan el corazón humano. La propiedad del estilo, ó sea el arte de dar á cada pasión el acento que le es propio, supone madurez de juicio y la creación del instrumento que ha de servir al efecto. En los primeros dias ó siglos de la creación, cuando aún el hombre no habia aparecido sobre el planeta, murmuraban las aguas en los rios y rugian en los mares, silbaba el viento al rozar las hojas de las plantas, cantaban los pájaros en los aires, se escribian las primeras notas en el inmenso pentágrama de la naturaleza, y arrullado por esa gigantesca sinfonía, se presentó el hombre en la escena del mundo.

Creció la especie humana; dividióse en tribus y razas; y aún no habian logrado los hombres expresar sus ideas por un idioma fijo, aún no poseian templos ni ciudades, aún no habian podido alborear ni los crepúsculos del arte alguno, cuando ya se reunian para orar y saludar el naciente dia con unísonos conciertos ó himnos. Y es que hallaron en el canto la forma más apropiada y bella para expresar sus sentimientos de gratitud hácia el Supremo y desconocido Sér á quien debian sus bienes todos; es que comprendian la música como una misteriosa esencia evaporada de sus almas, como una comunicación de lo humano con lo divino. Esto mismo sucede con todas las artes en su infancia.

Rossini y Verdi són, en nuestra época, los continuadores en la grandiosa obra emprendida por Palestrina: el primero con su *Stabat Mater*, el segundo con su *Misa de Requiem*. Grandes controversias se han suscitado acerca de si la música religiosa debia admitir en su

seno la expresión sublime y las variadas formas con que el arte ha ensanchado sus dominios, merced á los progresos que se han llevado á cabo en nuestra época por los grandes compositores.

Pero Verdi y Rossini, con sus dos inmortales creaciones, nos han probado de una manera evidente que la música religiosa puede admitir en su seno todos los adelantos del arte musical, dada la variedad de sus formas y la riqueza de sus combinaciones. Estos dos incomparables maestros han puesto de relieve en sus dos citadas obras que el arte musical puede perfectamente traducir ese sentimiento religioso, dulce, armonioso, impregnado de una melancolía conmovedora, que bañando de lágrimas los ojos, descubre á la contemplación del cristiano los horizontes infinitos de una felicidad perdurable.

Expuesto lo que precede, á guisa de introducción al estudio de los músicos que se han dedicado al cultivo de este arte, deber nuestro es manifestar, que llenos de un sincero entusiasmo por las glorias de España y por las del arte músico, y con arraigada fé en que los sentimientos de amor pátrio han de permanecer inalterables en el corazón de los españoles, juzgando además que á pesar de nuestros vecinos de *allende* los Pirineos, que tan desnudos de méritos y de cultura nos presentan contínuamente, tenemos, en todos terrenos, grandiosas figuras que ennoblecen la causa de la civilización y del progreso. Vamos, pues, á presentar breves consideraciones acerca de algunas que, dentro del arte músico, han esparcido vivísima y radiante luz, cuyo fulgor no han menguado los tiempos ni aminorado los adelantos que estos traen consigo.

La vida y las obras de Salinas, Victoria, Morales, Eslava, Ledesma y Masarnau, serán guia fiel á nuestros

propósitos y campo fecundo donde poder recoger abundante cosecha de apreciaciones razonadas, más importantes á nuestro entender, para que la generalidad de los lectores conozca los merecimientos de esas ilustraciones artísticas, que los datos puramente biográficos que suelen ser pocos en número, escasos en certidumbre y oscuros en cuanto á los hechos á que se refieren.

No hemos de omitir, sin embargo, los más estimables, ni los que pasen por más verosímiles; que ni llenarán por cierto gran espacio ni serán del todo innecesarios, tratándose de séres superiores cuya vida, hasta en sus menores detalles, atrae la curiosidad de los amantes del saber.

Antes de terminar, vamos á dejar consignado en estas incorrectas líneas, á manera de profecía, que la música religiosa, merced al riquísimo caudal que nos legaron tan ilustres maestros como los que vamos á biografiar, irá sucesivamente enriqueciéndose con todas las conquistas del arte y llegará á ser con el tiempo la manifestación más admirable de la verdad y de la belleza, que ilumine el corazón del hombre.





FRANCISCO SALINAS.

ENTRE los compositores que se dedicaron en España durante el siglo XVI al cultivo de la música, ocupa un distinguido lugar el maestro con cuyo nombre encabezamos estos ligeros apuntes.

Constancia, amor al estudio, laboriosidad y una fuerza de voluntad inquebrantable, es el ejemplo que nos ofrece, y que debe servir de estímulo para los que quieran sobresalir en cualquiera de los espinosos y difíciles ramos de las ciencias y de las artes, la historia de Don Francisco de Salinas. Hombre probo y laborioso que supo, á fuerza de grandes sacrificios, vencer y triunfar, despues de una titánica lucha, de su incompleta naturaleza.

Es verdaderamente asombroso que pudiera alcanzar un tan singular renombre, tanto en las ciencias como en las artes, sin el poderoso auxilio de la vista, perdida en sus más tiernos años, de ese dón inapreciable, de ese

dón con el cual podemos apreciar las cosas tal y como són ellas, de ese dón que Dios en su infinita sabiduría, nos dió para que pudiéramos apreciar en todo su valor y admirar con el entusiasmo en el corazón las grandes obras de la naturaleza.

Salinas no quiso limitarse á ser un músico solamente ni seguir los rutinarios pasos de su época, se salió de ella ayudado de su claro entendimiento y talento natural, quiso ser músico, pero adquiriendo conocimientos en todos los ramos de la ciencia para poder apreciar el arte en su verdadero valor y conocer sus bellezas; no se propuso saber algo, sino mucho, ni eligió lo que ménos dificultades ofrecia, sino lo más difícil, lo más extenso, lo más elevado.

Así, pues, las lenguas latina y griega, la música y las matemáticas, tuvieron en él un perfecto conocedor de sus más profundos y recónditos misterios. Los críticos que se han ocupado de este hombre insigne, convienen en que además del estudio de dichas materias, se dedicó á otras no ménos difíciles y en todas logró sobresalir. Sus obras se salian del límite natural marcado en aquella época, por lo cual las tenian sus contemporáneos, como de muy alto orígen y superiores al esfuerzo humano, segun dice el historiador de Thou; y como además de sus extensos conocimientos en la teoría, reunia otros no menores en la práctica, nos dicen los escritos de su tiempo que "los efectos producidos por este varón en el ánimo de sus oyentes, ya tocando, ya cantando, no pueden describirse con palabras; y despues de haberlo oido, no se encuentra exageración alguna en las maravillas atribuidas por Pitágoras y por San Agustin á la música."

Alcanzó honores y distinciones que daban más honra á los que se las dispensaban que á él mismo; y fué tanta

la admiración que causó á todos los hombres eminentes de su época, y tan buenos sentimientos y tanto cariño albergaba en su corazón, que logró captarse la amistad de la mayoría de ellos, entre los que se contaban el Papa Pablo IV, el duque de Alba y los inmortales Arias Montano y Fray Luis de León, compañeros suyos de Universidad.

Dulcemente impresionado el Agustinico poeta por el sentimiento que producia en su alma la inspirada música de Salinas, le escribió una bellísima poesía, que á continuación copiamos, áun á trueque de dar demasiada extensión á estos apuntes biográficos, que por ser composición de varón tan sábio como Fray Luis de León, constituye el más acabado y elocuentísimo elogio de nuestro compatriota el inmortal Salinas.

La citada poesía dice así:

"El aire se serena
Y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
La música extremada
Por vuestra sábia mano gobernada;
"A cuyo són divino
El alma que en olvido está sumida,
Torna á cobrar el tino
Y memoria perdida
De su orígen primera exclarecida.
"Y como se conoce
En suerte y pensamiento se mejora,
El oro desconoce
Que el vulgo vil adora,
La belleza caduca engañadora.
"Traspasa el aire todo
Hasta llegar á la más alta esfera,

Y oye allí otro modo
De no perecedera
Música, que es la fuente y la primera.
"Y como está compuesta
De números acordes, luego envia
Consonante respuesta,
Y entre ambas á porfía
Se mezcla una dulcísima armonía.
"Aquí el alma navega
Por un mar de dulzura, y finalmente,
En él ansí se anega,
Que ningun accidente
Extraño ó peregrino oye ni siente.
"¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
Durase en tu reposo,
Sin ser restituido
Jamás aqueste bajo y vil sentido.
"A este bien os llamo,
Gloria del apolíneo sacro coro,
Amigo á quien amo
Sobre todo tesoro,
Que todo lo visible es triste lloro.
"¡Oh! Suene de contíno,
Salinas, vuestro són en mis oidos,
Por quien al bien divino
Despierta los sentidos
Quedando á lo demás adormecido."

El que tales y tan cumplidos elogios mereció de un poeta de tan inspirado estro é infinito saber como Fray Luis de León; el que logra inspirar tan vehemente entusiasmo á personas tan respetables y de tan distintas procedencias como el Thuano, que le compa-

raba á Didimo Alexandrino; como Scoto, que dice fué el más sábio de los matemáticos y sin igual en conocimientos musicales; como el jesuita Requeno, que le da el título de *respetable* por sus luces, por su cultura, por su erudición, por su elegancia en el lenguaje latino, por la desenvoltura de su ingénio, y por sus profundos conocimientos en materias musicales; como el maestro Vicente Espinel, que le llama *príncipe de la música y el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad*, y de quien dice: "Yo le ví tañer el instrumento de tecla, que dejó en Salamanca, en que hacia milagros con las manos;" el que tales y tan cumplidos elogios ha merecido, vuelvo á repetir, grandes debian ser sus conocimientos, inapreciables sus cualidades, inmensos sus conocimientos y sábio sin rival y de inteligencia profunda en el arte y en la ciencia.

Acerca de los estudios que le hicieron alcanzar tan brillantes resultados no se puede escribir nada con tanta soltura, tanta distinción y tanta naturalidad como lo que el mismo Salinas consigna en algunos trozos del prólogo perteneciente al magnífico libro que publicó en Salamanca con el siguiente título:

"*Francisci Salinae Burgensi Abbatis sacti Paucralii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, ea in Academia Salmanticensi musicae profesoris, de Música libri septem, in quibus ejus doctrinae veritas tanc quae ad harmoniam, quam quae ad rhytmumpertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur et demonstratur. Cum duplici Indice capitum et rerum; Salmanticae, excudebat Mathias*, 1577, *in-fol.*"

En los mencionados trozos se refleja el convencimiento que el autor tenía de lo muy apreciados y considerados que estaban sus merecimientos, aunque por su carácter apacible, bondadoso, modesto y sumamente cristiano

no le fuera posible manifestarlo más que de un modo pálido y somero.

En el escrito antedicho se expresa de esta manera el eminente Salinas:

"Desde la niñez me he dedicado á la música durante todo el curso de mi vida. Pues habiendo mamado la ceguera con la leche inficionada del ama que me crió, y no quedando á mis padres la menor esperanza de que recuperase la vista, á pesar de todos los remedios aplicados al efecto, ningun arte les pareció más honroso ni más útil para dedicarme á él que éste, en que se puede muy bien progresar por medio del oido, que es otro gran ministro del alma racional. Y no sólo empleé todo mi tiempo en el estudio del canto, sino más aún, en el de pulsar el órgano, en lo cual no me toca á mí decir hasta qué punto llegué á progresar. Sólo me atreveré á afirmar que el que quiera entender la doctrina de Aristógenes, de Ptolomeo, de Boecio y de otros músicos célebres, ha de ejercitarse mucho y por largo tiempo en esta parte de la música; puesto que todos estos escribieron sobre la parte principal de la música que suele llamarse *armónica*, y sobre lo relativo á la composición de la armonía instrumental. De lo cual podrá juzgar mucho más fácil y perfectamente el que se halle ya familiarizado con los instrumentos que solemos emplear. Y porque no parezca que esquivo dar alguna noticia de mis demás estudios, diré que, siendo aún niño, vino á mi país una jóven, nacida de familia honesta, que poseía la lengua latina, y que deseaba sobremanera aprender el arte de pulsar el órgano, con el objeto de consagrarse al claustro. Vivía en nuestra misma casa, y así fué que aprendió la música conmigo, al paso que yo aprendí con ella la gramática, que de otro modo acaso nunca hubiera aprendido, porque ó

nunca se le hubiese ocurrido á mi padre, ó el vulgo de los prácticos le hubiera persuadido que las letras perjudican á la música. Aumentándose mi deseo de aprender con este ensayo de estudio, persuadí á mis padres que me enviasen á Salamanca, donde me dediqué algunos años á la lengua griega y á los estudios de las artes y de la filosofía. Pero obligado á salir de allí por la escasez de medios de mi familia, acudí á la curia regia, y acogido benignamente por el señor arzobispo de Santiago, Don Pedro Sarmiento, el cual fué poco despues recibido en el número de los cardenales, pasé á Roma en su compañía, más con la mira de aprender que con la de enriquecerme. Empezando allí á tratar con los eruditos que siempre han abundado en Roma, advertí con vergüenza que ignoraba el arte mismo que profesaba, y que no podia dar razón de lo que practicaba. Por último, comprendí lo muy cierto que es en música, no ménos que en arquitectura, aquello de Vitrubio, á saber: que los que sin instrucción se han dedicado exclusivamente á la ejecución mecánica, no han logrado dar autoridad á sus obras; los que, por el contrario, se han dedicado únicamente al raciocinio y á las letras, han seguido la sombra en vez de seguir el objeto. Pero los que aprendieron uno y otro, adornados con todas las armas, consiguieron más pronto y con autoridad lo que se habian propuesto. Por lo cual, sabiendo yo ya por Aristóteles que las relaciones de los números eran las causas primordiales de las consonancias y de los intervalos armónicos, y no hallando todas las consonancias ó intervalos menores constituidos conforme á sus verdaderas relaciones, me empeñé en investigar la verdad al juicio del sentido y de la razón.

"Para lo cual me ayudaron sobremanera, á más de Boecio, que todos los músicos citan contínuamente,

ciertos manuscritos griegos antiguos, todavía no traducidos al latin, de los que allí encontré muchos, pero con particularidad de Cláudio Ptolomeo, al que no sé si la astronomía deba más que la música; tres libros de preceptos armónicos pertenecientes á la Biblioteca Vaticana, y los comentarios de Porfirio sobre ellos, riquísimos en erudición, dimanada del estudio de los antiguos, que me proporcionó el Cardenal Carpense; dos libros de Aristógenes sobre los elementos armónicos; otros dos de Nicomaco, á quien siguió Boecio; uno de Badreo; tres de Arístides, y otros tres de Briennio, que el Cardenal Burgalés habia hecho copiar en la Biblioteca de San Márcos, de Venecia. Más instruido con lo que dijeron de bueno estos autores, y más cauto con lo que dijeron de malo, pude llegar al exacto conocimiento de estas ciencias, empleando en este estudio y exámen más de veintitres años. Afligido al fin por varias calamidades, y principalmente por la muerte de los dos Cardenales y del virey de Nápoles (que por cierto me amaron más que me enriquecieron), y de mis tres hermanos perdidos en la guerra, el mayor coronel, el segundo abanderado en el mismo cuerpo, que murió en el sitio de Metz, y el tercero que, enviado por el Duque de Alba á conducir un soldado, murió en el camino; contento con lo poco que basta para vivir pobremente, determiné volver á España. Pensaba pasar el resto de mis dias entre mis cuatro paredes, y haciendo una vida tranquila en mi pobreza honrosa, cantar tan sólo para mí y para las musas:

"Nam nec divitivus contingunt gaudia solis,
"Net vixit male, qui natus moriensque fefellit.

"Pero lo tenia dispuesto de otro modo Dios nuestro

Señor, que me sacó de Italia, despues de vivir en ella unos veinte años, no enteramente desconocido; me trajo á España, y habiendo aquí varias ciudades en las que hubiera podido profesar el arte de la música con mucha utilidad, me concedió volver á la Universidad de Salamanca, despues de casi treinta años que habia salido de ella. Esta Universidad ofrecía ventajas de consideración al que sobresaliese en el conocimiento teórico y práctico de la música. Pues *Alfonso, rey de Castilla*, el décimo de este nombre, por antonomasia llamado el *Sábio*, que, ó la fundó, ó la reformó, entendió que el estudio de la música no era de menos interés que el de las matemáticas, en que tanto sobresalió, y que no solamente la práctica, sino tambien la teoría, era necesaria al que hubiese de ser juzgado con razón digno del nombre de *músico*. Por cuya razón estableció la cátedra de música entre las principales y más antiguas, la cual, como careciese á la sazón de doctor que la desempeñase, y se buscase persona que pudiese llenar este cargo dignamente, enseñando la teoría y la práctica de la música, fuí á Salamanca con el objeto de oir á los peritos en este estudio hacer sus oposiciones; donde, como diese yo una muestra de mis conocimientos en música, fuí tenido por apto para desempeñar este cargo, y conseguí dicha cátedra con el sueldo casi doble y aprobación de S. M. el Rey.

"He dicho de mí esto, acaso más de lo necesario, sólo porque no parezca que conseguí un honor tan grande destituido completamente de todo mérito."

Á los que creen que España en aquella época era inferior por su escuela y por sus concepciones musicales á otros países, podemos presentarles como argumento convincente el nombre del esclarecido y sábio maestro Don Francisco Salinas, que unió ventajosamente para

el arte musical la teoría á la práctica, el ingenio á la ciencia, el renombre universal á los merecimientos para alcanzarlo.

¡Triste cosa es oir hablar con tal ligereza de las cosas de nuestra pátria, cuando podemos oponer á sus débiles argumentos el largo catálogo de nombres que enaltecen la historia del arte músico!

La música es precisamente una de las artes en que más ha brillado la inspiración española, y sin embargo, hemos dejado oscurecerse esta gloria en el olvido más inaudito. Aún podemos oir cantar en la capilla Sixtina magníficos trozos compuestos por Perez hace tres siglos; de la misma fecha podemos escuchar en Valencia la música de Comés, y Monteverde fué uno de los creadores de la ópera italiana. En nuestras catedrales hay verdaderos tesoros de música religiosa, de donde nunca salió; quedándose abandonados aquellos y mudos completamente sus órganos. Además difícilmente se hallará una nación cuyos cantos populares puedan competir con los nuestros, y que á pesar de eso no han sido bien estudiados aún. Y, es más, cuando las demás naciones desconocian por completo los pentágramas y la clave, nosotros hacíamos ya uso de ellos, como puede probarse por un manuscrito de las *Cantigas* de Don Alfonso el Sábio anotado de mano del mismo rey, y que conserva el cabildo de Toledo.

Salinas nació en Búrgos en el año 1512 segun unos, y segun otros en el de 1513, siendo agraciado en Roma con el título honorífico de Abad de la iglesia de San Pancracio de Rocca Scalegna, en el reino de Nápoles. De regreso á España escribió una erudita obra sobre la música, impresa en 1592. Está escrita en latin y dividida en siete libros. El primero de estos, trata de la música en general, á la cual, tomando la definición

de Arístides *(scientia autem est cujus cognitio firma est et ad omni errore prorsus aliena)*, coloca en la categoría de las ciencias, por fundarse en las matemáticas que es la más exacta de todas las ciencias; da la difinición de la música y sus divisiones, apartándose de las antiguas teorías y concediendo que los jueces primeros de la armonía són los sentidos; levanta sobre ellos, sin embargo, la razón como juez supremo.

Dedica el segundo libro al estudio del sonido, que dice es en música lo que el punto en geometría, y esplana tambien su teoría acerca de los tonos y las consonancias.

En el tercero, habla del género (cuya definición toma de Ptolomeo) y sus divisiones.

El cuarto, trata de las especies.

El quinto, del ritmo.

El sexto, de los metros.

Y el sétimo y último, de los versos.

Estos tres últimos libros no solamente són interesantes para los músicos, sino tambien para los poetas. En toda esta obra resalta desde luego una erudición poco comun, gran lógica en las deducciones, gran ingenio analítico en las divisiones, y sobre todo mucha claridad en las exposición de las teorías.

El dia 13 de Enero de 1590 murió tan eminente maestro, que segun dice Weis fué acaso el mejor organista que ha existido, siendo entonces catedrático de música en la Universidad de Salamanca.





CRISTÓBAL MORALES.

El arte musical, en su parte religiosa, estuvo expuesto en el siglo XVI á sufrir un contratiempo mortal, á causa de la escandalosa y profana decadencia á que le habian reducido muchos de los compositores anteriores y contemporáneos al maestro cuya biografía tratamos de hacer en este incorrecto escrito.

El Concilio de Trento, ganoso de corregir todos los abusos introducidos en la disciplina eclesiástica, y viendo que no era de los menores la ejecución en las iglesias de música, no sólo con caractéres profanos por su estilo, sino hasta con palabras obscenas y groseras entrelazadas á las del texto en los oficios divinos, determinó en el año 1563 formar una Comisión encargada de buscar los medios para estirpar tan monstruosa costumbre. Dicha comisión propuso que se escribiese una misa *ad hoc* con todas las condiciones propias de la gravedad del culto católico, y que en caso de que no llenase los requisitos exigidos, quedara por siempre excluida la música del templo del Señor. ¡Terrible alter-

nativa! A un solo hombre y á una sola obra, estuvo confiada la futura suerte del arte.

Mas no podia haber sonado en el reló de la eternidad la última hora de un arte destinado, mientras el mundo exista, á hacer la felicidad de la humana estirpe, y á cantar en lo infinito alabanzas al Eterno. En tan gravísima crísis apareció Palestrina, que cual nuevo Moisés, condujo á puerto de salvación á la música religiosa.

Aunque parezca atrevida la proposición, no puede ménos de extrañarnos que tan alto honor, misión tan elevada se confiara al gran Palestrina, y no al eminente maestro español Cristóbal Morales, porque si grande era por este tiempo la reputación de Palestrina, no lo era ménos la de Morales, pues sobre haber ocupado ambos idéntico destino, nuestro compatriota tenia la ventaja de la consideración que le daba el ascenso obtenido á su salida de dicha capilla; y en cambio Palestrina, víctima de una resolución poco equitativa del Papa Paulo IV, se vió desposeido de su plaza, razón suficiente para que, no obstante su reconocido talento, se hubiesen enfriado sus relaciones con los indivíduos de la córte romana, y careciese de ellas cerca del Papa que sucedió á Paulo y que con el nombre de Pio IV dirigia entonces la nave de la Iglesia, siendo por derecho propio presidente del Concilio..

Sin pretender atenuar la merecida y justa fama de que goza el compositor italiano, podemos decir que aunque la gloria de tan gran acontecimiento, llevado á cabo con éxito asombroso, haya recaido en él, España tiene tambien su parte en dicha gloria, pues ya se ha declarado y reconocido, que gran parte de las obras del inmortal Morales, ajustadas en un todo á la música religiosa, són anteriores á las de Palestrina, como lo es

en veinte años lo ménos aquel autor con relación á este; que cuando Palestrina entró de cantor en la capilla Pontificia, habia ya en sus archivos obras del maestro español, y que era tan idéntico el estilo y el género de las obras que los dos compusieron, que hasta hace pocos años han venido atribuyéndose á Palestrina várias obras del compositor sevillano.

Creemos que en vista de tales y tan fehacientes datos nadie dudará que Palestrina, dedicándose asíduamente al estudio de las obras de Morales, encontró despues en ellas un camino seguro para hacerse con el estilo propio que le sirvió en aquellas críticas circunstancias de grande apoyo para salvar al arte de la ruina que le amenazaba.

Así, pues, ¿es cierto, como algunos afirman, que Palestrina fué el primero en escribir música con los elementos del verdadero género religioso? No, pues aunque entre estos se cuenten escritores de tan gran valía como el abate Baini y Fetis, ellos mismos se contradicen, al conceder á Morales como no le podian negar sin incurrir en una gran parcialidad y sin falsear enteramente los hechos, las grandes dotes que adornaban al ilustre hijo de España.

En los archivos de la catedral de Toledo, del monasterio del Escorial, en el de la Capilla Pontificia de Roma y en otros muchos, se conservan bastantes obras de las muchas y de gran mérito, que, ya impresas, ya manuscritas, dejó compuestas este eminente y sábio maestro.

Se hallan entre estas composiciones, el motete de Miércoles de Ceniza, cuya letra dice: *Enmendemus in melius*, y otro titulado *Lamentabatur Jacob*, para una de las Dominicas de Cuaresma, dos obras que están calificadas como modelos de arte y ciencia. Se tiene asi-

mismo como de inestimable precio, un motete que se cantaba en la capilla Pontificia, y en cuya portada se leia: *Motteto de Giovanni Perluiggi Palestrina, razo é famoso d'ammirabile studio ed armonia.* Dice el abate Baini en una preciosa obra publicada en Roma el año 1828 y deja probado, que el antedicho motete no era de Palestrina, sino de Morales.

Nació en Sevilla á principios del siglo XVI, desde donde, despues de haber hecho sus estudios musicales, se marchó á París y Roma, regresando de su viaje en el año 1545 á desempeñar el cargo de maestro de capilla en la catedral de Toledo, con que, por su esclarecida fama y extraordinario mérito, habia sido agraciado. En carta escrita por el mismo Morales, consta que en 1550 se hallaba en Marchena (Andalucía), sirviendo la plaza de maestro de la capilla musical del Duque de Arcos, ducado que hoy posee la casa de Osuna.

Cuanto se dice de las circunstancias de la vida de Cristóbal Morales, de sus viajes por varios países, de su residencia en Roma, todo queda consignado en las anteriores líneas. Se ignora la época y lugar donde acaeció su muerte. Mucha paciencia, mucha sagacidad serian menester para reunir datos completos sobre la vida de algunos de nuestros ingénios. No hemos sido los españoles muy solícitos en curiosear nuestros archivos; gran parte de estos han perecido ya, pérdida irreparable; los explorados lo fueron sólo por los historiadores eclesiásticos ó por la interesada voracidad de los genealogistas. Los bienes de *manos* muertas pasaron á sus poseedores; los documentos referentes á ellos y á las personas á quienes pertenecieron, quedaron condenados á una verdadera amortización.

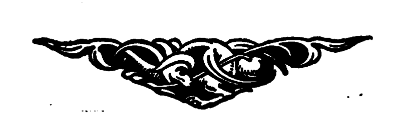
Pero la casualidad viene á aminorar un tanto nuestras quejas en la ocasión presente. Nada se ha descubierto

respecto á la historia particular de Morales, á las fechas de su nacimiento y muerte, y, sin embargo, presumimos haber hecho conocimiento con su persona. En la capilla Pontificia de Roma existe un retrato suyo de medio cuerpo. De él conservan una magnífica copia sacada del original por el Sr. Maureta, los herederos del inolvidable maestro Eslava, y no há muchos años se sacó otra copia para el Museo de Pinturas.

Mucho hemos hablado del hombre: poco espació nos queda para discurrir sobre el compositor; aunque bien mirado, sería trabajo inútil cuando tantos lo han desempeñado cumplidamente.

El gran maestro no legó á ninguno de sus discípulos el secreto de sus incomparables dotes: tan personal y excepcional fué su estilo. Ninguno acertó á combinar las notas musicales como él, ni á impregnarles de ese aire de misticismo y sentimiento religioso que tanto diferencia sus composiciones de las de todos los otros músicos; ninguno supo obtener, ni áun llenando el pentágrama de deslumbradoras notas, la riqueza de melodías y el colorido mágico que él en muchas ocasiones obtuvo con cuatro compases solamente.

Aunque tenemos la lista de la mayor parte de las obras que produjo el talento músico de Morales, no la reproducimos aquí por falta de espacio. Algunas de aquellas incomparables melodías, ofrecerian hoy riquísimo caudal de inspiración á nuestros jóvenes compositores, quienes podrian estudiar en ellas cómo trató nuestro inmortal maestro los asuntos religiosos.





TOMÁS LUIS DE VICTORIA.

UCHOS són los maestros que durante el siglo XVI brillaron dentro de la esfera del arte músico en España, que con sobrado motivo y legítimo orgullo puede presentar esa época como la edad de oro de la música española y atribuirse la gloria de haber reinado en ella con soberanía propia, con esplendor reconocido, con esenciales atributos que nadie entonces la negara, aunque se haya despues pretendido disfrazar ú oscurecer, y que si no la elevaban sobre todas las naciones de Europa, cosa que aún no está, en nuestro humilde juicio, suficientemente dilucidada, ponîala al ménos al nivel de las más adelantadas en la parte especulativa y en la parte práctica del arte de los sonidos.

El sentimiento religioso existe en todas las épocas; pero en el siglo XVI lo fué en tal grado, que algunos escritores dicen que más que sentimiento religioso era la hipocresía el carácter general de aquella época; la devoción era entonces en nuestra opinión una necesidad del alma; se adoraba porque se creia; la música era, por lo tanto, una representación de las ideas religiosas, que estaban fundadas sobre los sólidos cimientos de

una fé ciega. Si se nos arguye en contra, que al par de esto no brillaba la más pura moral en aquel siglo, que habia por lo tanto disonancia entre las costumbres religiosas y sociales, se nos obligará á responder, que la devoción y los vicios no siempre han estado reñidos, y que nunca faltan sútiles teólogos que procuren explicar esta anomalía.

En la época de que nos ocupamos todas las artes se inspiraban en las ideas religiosas, y los músicos, siguiendo el derrotero que de antemano les trazaron sus coetáneos, al escribir sus inspiradas composiciones buscaban sus acentos en el sentimiento religioso que emana del hombre para honrar la divinidad, como el perfume nace de la flor para elevarse hácia el sol, y casi todos los grandes artistas de aquella época rindieron con sus obras homenaje al creador de todas las cosas, con aquellas composiciones que por estar impregnadas de ese sentimiento místico, pueden elevar el alma sobre nuestra vida terrestre y limitada.

Antes de proseguir estas incorrectas líneas, que á manera de proemio encabezan la biografía del maestro Tomás Luis de Victoria, permítasenos definir lo que, en nuestra opinión, debe entenderse en música por género religioso.

Este sentimiento es de dos especies: el mayor, el más puro, el más elevado es el del hombre entregado por completo á Dios y rodeado de la soledad que le aparta de este mundo; pero el más real, el más verdadero, el más humano, ¿no es, por el contrario, el del hombre que vive en el mundo que conserva la fé en medio de sus alegrías y de sus dolores, de sus peligros y de sus pasiones? De aquí nacen dos variedades de sentimiento religioso, que para llegar al mismo fin, van por diferentes caminos; de aquí nacen dos modos de expresar la

pasión hácia la divinidad: una, la del cláutro, austera, contenida, grandiosa, pero fria; otra, la del mundo, convencida, pero ardiente é iluminada siempre por un reflejo terrenal alegre ó doloroso.

El primer estilo es el de los que viviendo en el retiro de una celda escribieron el canto llano adornándolo con sublimes y severas armonías. El contrapunto es la esencia, y el carácter austero la forma de sus obras, que no vacilaríamos en calificar de buen grado de música claustral, por la impresión que produce en nuestro espíritu al penetrar en nuestros oidos al través de las verjas de nuestras góticas catedrales envueltas en oleadas de incienso.

Este estilo, tomando más extensión con los progresos de la música, se llenó de fórmulas convencionales, entre ellas la fuga. Una vez así comprendido, llegó á ser patrimonio de nuestros grandes maestros, y todos ellos escribieron esas espléndidas páginas impregnadas del más puro sentimiento religioso de que nos han dejado tan bellos ejemplos Salinas, Morales, VICTORIA, de quien nos vamos á ocupar, y más tarde Ledesma, Eslava, Masarnau y otros mil que no citamos por no hacer enojosa esta relación. En las manos de estos insignes compositores el sentimiento dramático se deslizaba dulcemente, y así debia ser; ¿no es acaso el incruento sacrificio de la misa el gran drama divino? Hé aquí la música religiosa dramática; de ella á la música religiosa mundana no hay más que un paso, y en la pluma de muchos compositores tales como Pergolese, Lesneur, Mozart, Cherubini, Rossini, Thomas, Gounod y Verdi, no es más que cuestión de temperamento. El sentimiento religioso existirá siempre; pero con unos será austero y con otros se enardecerá al contacto de las cosas terrestres y de las pasiones humanas.

Bien fijada esta diferencia, nos encontramos en terreno fácil y llano para ocuparnos de la vida y de las obras del maestro Tomás Luis de Victoria.

Este insigne compositor, cuyas obras musicales són las más conocidas entre las que produjeron los maestros españoles de aquella época, es el propagador del verdadero género característico español; el continuador de la acertada dirección con que su maestro Cristóbal Morales supo encauzar la música religiosa hácia sus altos fines, imprimiéndola un estilo severo y cristiano, al par que filosófico y sencillo.

Muchas són las biografías que se han escrito del maestro Victoria; pero la más verídica nos parece ser la que nos proporciona Fetis, en su *Biografía Universal de Músicos*.

Segun este insigne crítico, Tomás Luis de Victoria, llamado en Italia Vittoria, nació en Ávila hácia 1540, y pasando de jóven á Italia, fué en Roma discípulo de sus compatriotas Escobedo y Morales, que eran ambos cantores de la Capilla Pontificia.

En 1578 fué nombrado maestro de Capilla del Colegio Germánico de la misma capital, y dos años despues obtuvo el título de maestro de la iglesia de Napolinar en la Ciudad Eterna. A su regreso á España formó parte de la Real Capilla de S. M. como capellan del Rey, segun Fetis, ó en calidad de maestro de la Capilla, como pretenden otros. El eminente maestro Eslava asegura, aunque sin probarlo, que el cargo que desempeñó Victoria en la iglesia de palacio, fué el de vice-maestro.

Entre las muchísimas obras que Victoria dejó escritas y que hoy se conocen, se halla una en que están puestos en música los himnos de todas las festividades eclesiásticas del año; trabajo primero y tal vez el único en su género.

Los maestros italianos y flamencos, criticaron su estilo; pero no es ménos cierto que este estilo tiene más originalidad que el de otros compositores de la misma época.

Las obras conocidas de este compositor, són las siguientes:

PRIMERA. *Liber primus, qui Missas, psalmos, Magnificat ad virginem Dei Matrem Salutationes, aliaque complectitur*, 4, 5, 6, 8 *voc. Venetiis apud Angelum Gardanum*, 1576. Esta obra está dedicada al duque Ernesto de Baviera.

SEGUNDA. *Cantica B. Virginis, vulgo Magnificat*, 4 *voc., una cum quatuor antiphonis B. Virginis, per annum* 5 *et* 8 *voc. Romæ ex tip. Dom Basæ apud Franc, Zannettum*, 1581, *in fol.*

TERCERA. *Hymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem* 4 *voc., una cumquatuor psalmis pro præcipius festivitatibus*, 8 *voc., ibid.*, 1581, *in fol.:* esta obra está dedicada al Papa Gregorio XIII.

CUARTA. *Missarum liber primus*, 4, 5, 6 *voc., ad Phippum secundum Hispaniarum regem catholicum, ibid.*, 1583, *in fol.*

QUINTA. *Officium hebdomadæ sanctæ Romæ, ap Angelum Gardanum*, 1585.

SEXTA. *Motecta festorum totius anni anu communi sanctorum*, 5, 6, 8 *voc. ibid.*, 1585: de esta colección se ha publicado una segunda edición, con el título de *Cantiones Sacræ*, 4, 5, 6, 8 *vocum, Dillingem*, 1588, *in* 4.º Esta misma fué reimpresa con la adición de algunos motetes á 12 voces, del mismo autor, bajo el título de *motecta*, 5, 6, 8, 12 *voc., que nunc melius excussa, aliis quam plurimis adjunctis, noviter sunt impressa Mediolani, ap. Franc., et hæred., Simonis Tini.*, 1589. Otra edición se publicó tambien en Dillingen el año 1590,

con el título de *Cantiones Sacræ*, 5, 6, 8, 12 *voc.*, *in* 4.° Otra tercera se ha publicado en Francfort-Sur-le-Mein, en 1602, *in* 4.°

SÉTIMA. *Missarum liber secundus* 4, 5, 6, 8 *voc.*, *una cum antiphonis Asperges, et vidi aquam totius anni Romæ ex typ. Ascanii Donnangeli, ap.*, *Franc. Coattimun*, 1592.

OCTAVA. *Officium defunctorum sex vocum. Matriti, in fol.*

Por los anteriores datos colegimos fácilmente que ninguno de los biógrafos del ilustre Victoria, ha dado tantas y tan exactas noticias como Fétis.

El eminente maestro Eslava manifiesta, que las que dá Federico Roschlitz, prueban que además de carecer de los documentos que atañen á su nacimiento, que lo coloca en 1560, no conocia sus mejores obras; porque á conocerlas, hubiera puesto en su *colección* el motete *Vere languores* que, á nuestro juicio, puede competir con los mejores de Palestrina, como producto de génio y de talento.

En la publicación *La Lira Sacro-Hispana*, que realizó Eslava en bien del arte músico español con objeto de desenterrar del polvo en que yacian en nuestras catedrales los ricos tesoros de música religiosa, vieron la luz las siguientes obras del eminente maestro Victoria: Misa, *Ave maris Stella*, á cuatro voces solas. Cinco motetes: Núm. 1. *Vere languores.*—Núm. 2. *¡O Domine!*—Núm. 3. *Jesu Dulcis memoria.*—Núm. 4. *¡O quan gloriosum!*—Núm. 5. *Laudate Dominum.*—*Misa de Requiem* á cuatro voces sobre canto llano.

Algunas de dichas obras gozan de grandísima fama en el mundo musical, pudiéndose citar, en abono del justo renombre que han adquirido, el magnífico motete *Jesu Dulcis memoria*; los tres que se han ejecutado

muchísimos años como de Palestrina, y que Baini cita, *O sacrum convivium*, *Domine non sunc dignus* y *Miserere mei;* el oficio de Semana Santa, que es, en opinión de personas de reconocido criterio, una composición notabilísima; y por último, el precioso motete *Vere languores nostros*, que es una prueba de que nuestro insigne Victoria no fué jamás imitador de Palestrina.

En el mencionado motete revela que el maestro español poseia un estilo propio, impregnado del sentimiento que inspiraba las obras de todos nuestros maestros, aunque con análogos procedimientos á los usados en su época, para el género verdaderamente religioso; procedimientos de que se valian lo mismo los maestros italianos que los españoles, etc., etc.

El célebre P. Martini, en su *Saggio fundamental pratico du contrappunto*, presenta trozos de las obras de Victoria como uno de los más notables modelos de corrección y de belleza.

Queda, pues, suficientemente probado, en nuestra humilde opinión, que el maestro Tomás Luis de Victoria supo hacer algo más que imitaciones de Morales, de Palestrina ó de otros compositores de aquella época.

"Han sido inútiles, dice el eminente Eslava, cuantas diligencias hemos practicado para saber la fecha del fallecimiento de este ilustre maestro; pero siendo su última obra la que publicó en Madrid el año 1605, es probable que falleciese poco tiempo despues, á la edad de cerca de setenta años."

Esta es la única noticia en nuestro concepto probable de la época en que debió ocurrir la muerte del insigne Victoria.

Terminaremos con unas cuantas palabras sobre su manera y estilo, segun resultan, no de las opinionss encontradas de sus biógrafos y de especies repetidas por

costumbre y rutina, sino del exámen de sus más relevantes obras. Aunque se ejercitó con preferencia en la música religiosa y sombría, demostró habilidad asombrosa para marcar en sus composiciones las notas del dolor y del amor místico, supo tambien á veces rivalizar con su contemporáneo Morales y el inspirado Palestrina, impregnando varias de sus más notables composiciones de ese sentimiento delicado que produce en el alma serenas y placenteras emociones.

Victoria fué el más genuino representante de la música religiosa en nuestra pátria. La dualidad de tendencias que en los músicos españoles é italianos se observa, engendró en la mente vigorosa de Victoria las cualidades que tanto le distinguen: un sentimiento profundamente religioso y espiritualista y un amor profundo é inextinguible al divino arte de la música.

Tal es la vida y tales los trabajos del maestro Tomás Luis de Victoria.





DON HILARIÓN ESLAVA.

Siendo las biografías de los grandes maestros eficacísimos ejemplos, que persuaden prácticamente á la imitación de sus acciones, nos determinamos á escribir la de Don Hilarión Eslava, escelente maestro y discretísmo compositor, para que al mismo tiempo que de su vida, se tenga noticia de sus obras, aplicación y talento.

De todos los músicos de la época moderna es indudablemente Eslava quien mejor representa y ha dado carácter á la música española.

El génio musical de Eslava, á decir verdad, no ofreció la brillantez que el de esos grandes maestros italianos y alemanes, pero fué la real y perfecta espansión de su pensamiento, grave y austero que, paso á paso, y siguiendo los impulsos del instante, revestía formas diversas, ora preceptivas, ora literarias y musicales. En el estudio que vamos á hacer veremos esto confirmado al reconocer, cómo al propio tiempo que compositor, fué Eslava gran crítico y excelente maestro. Aún más, fué comedido y modesto; la elevación del génio artístico

no consiguió hacerle salir jamás de la modestísima y estrecha esfera en que se agitaba.

Ni fué egoista, ni ambicioso; y para reconocer el notable fenómeno del hombre que poseía un talento de primer órden y un saber sólido y científicamente cimentado que permaneció durante su larga vida en la justa esfera social á pesar de todo, preciso es remontarse al conocimiento de las fuentes de donde deriva tan bello manantial, tratando de hallarlas, al indicar las fuerzas latentes que le indicaron. Por ellas estudiaremos al hombre privado, antes que al maestro y al compositor; y antes que al hombre, el fondo mismo de donde proviene su vida.

La música, á causa de ser más adecuada para la expresión de los sentimientos que el lenguaje mismo, no puede analizarse con toda propiedad sino bajo el punto de vista técnico, sólo interesante para los que la conocen á fondo. Nosotros vamos á ocuparnos de la música del eminente maestro en sentido general, para ser de todos comprendidos; buscaremos el valor de la obra en el mérito del hombre; apreciaremos su florecimiento en los datos exteriores y morales, es decir, segun la estructura del terreno en el cual se arraigó la planta y desde donde pudo crecer y desarrollarse.

Estos datos exteriores y morales, por lo mismo que se originan los unos de los otros, ofrécense en tropel ante el espíritu, cuando se trata de un hombre como el eminente maestro de que nos ocupamos.

Únicamente los privilegiados pueden apreciar el verdadero valor del génio; pero la bondad natural, los encantos de un estimable carácter, están al alcance de todo el mundo.

Considerando á Eslava como hombre, debemos decir que fué afable en su trato, firme en la amistad, severo

en su porte, austero en su conducta, de ánimo generoso y de inquebrantables convicciones; fué durante su vida el tipo del hombre del saber. Estas delicadezas de carácter explican seguramente su predilección por la música religiosa y el interés que tuvo durante toda su vida en cultivarla con todo el esmero posible para que fuera digna de la época en que vivió.

Expuestas las condiciones más salientes del carácter de Eslava, no parecerá fuera de propósito que demos una idea del artista y del maestro. De rápida inteligencia, clarísimo talento, de instinto músico admirable y con amor al estudio como pocos, dedicó Eslava su vida al cultivo del arte con un amor y un entusiasmo á que no estábamos acostumbrados en nuestra pátria, consagrando gran parte de su vida á desenterrar del polvo en que yacian en los archivos de nuestras catedrales los ricos tesoros de música sagrada española, no sólo vindicando, sino poniendo en tan alto como merecido lugar el arte español. Gracias á su diligente laboriosidad y solicitud, á su infatigable celo y á su constancia, unidas al desinteresado amor al arte, logró reunir y publicar en *La Lira Sacro-Hispana* las más preciadas joyas del arte músico español, que estaban desparramadas en libros de coro ó en papeles de atril separados. Ceballos, Robledo, Rivera, Tomás Luis de Victoria, Cristóbal Morales, Navarro, Suarez, Aguilera, Salazar, Ledesma, Andrevi y otros muchos renombrados y en su mayor parte, entonces, desconocidos autores, hallaron en la mencionada *Lira Sacro-Hispana* cabida, siendo sus obras las más completa enseñanza y el más acabado monumento de la historia de la música sagrada en nuestra pátria

Para completar el retrato del eminente maestro Eslava, que hemos pretendido bosquejar, sólo nos faltan al-

gunos rasgos que den idea acabada de su carácter y su fisonomía artística; veamos cómo se condujo como maestro y cuál fué su importancia como compositor.

Pueden representarse á los artistas músicos como plantas raras, escogidas entre ciento en la vegetación de su país, con objeto de suministrar una idea, embellecida por las restantes plantas que brotan en el suelo natal. Eslava, por la misma razón que comprendia mejor que ninguno otro su profesión, la divina misión del arte, sentia instintivamente desde los comienzos de su carrera artística, la ambición de servir á sus compatriotas, ejerciendo su actividad como maestro. Así es que desde el momento que fué nombrado profesor de composición del Conservatorio, é inspector de sus enseñanzas, marcó una nueva era en la historia de aquel centro de instrucción. La rutina y el empirismo cayeron á merced de saludables y bien meditadas reformas, y hoy los nombres de gran parte de nuestros jóvenes maestros que recibieron lecciones del profundo didáctico español, són honra ilustre de la escuela que los acogió en su seno. A la actividad y reconocido celo del maestro Eslava, debiéronse: la creación de una clase de órgano y cuya enseñanza dió sin remuneración alguna mientras el Gobierno acordaba la dotación de la cátedra y la persona que habia de desempeñarla; la mejora en la organización de los estudios, bajo las bases que consignó en una bien entendida *Memoria* que escribió al efecto; la nueva manera de ejecutarse los ejercicios mensuales, para que sirvieran de poderoso estímulo á los que se dedicaban á aprender los preceptos del arte musical, y por fin, las reglas fijas, aún hoy en práctica, para que los concursos dieran el apetecido resultado.

Eslava se dedicó con gran perseverancia á combatir las añejas y rancias prácticas de la enseñanza del arte

musical. El sistema del temperamento propuesto por nuestro ilustre compatriota Bartolomé de Ramos Pareja en el siglo XV, el uso de la disonancia natural, atribuido á Monteverde á principios del siglo XVII, y otras mil mejoras han sufrido contradicciones y guerras suscitadas y sostenidas por profesores distinguidos, pero víctimas de la preocupación.

No han faltado hombres pensadores y de gran penetración, que han clamado con razón, antes de que se dedicara al magisterio nuestro insigne maestro, contra los vicios de la enseñanza de la composición; pero los profesores, las escuelas y los conservatorios, siguieron aferrados al antiguo sistema sin ceder nada en sus añejos procedimientos. Tartini calificó á la enseñanza de la composición segun se practicaba, *L'arte insignificante di combinari i suoni;* Arteaga, en su obra *Delle revoluzioni del teatro musicale*, hizo ver con su preclaro talento los vicios de la enseñanza del *contrapunto;* Rodriguez de Hita, en su *Diapasón instructivo*, se declaró contrario al sistema que se seguia, haciendo ver las contradicciones de la teoría de las escuelas con la práctica general; Eximeno, en su *Orígen de la música*, en medio de los errores que cometió por no conocer bien la práctica del arte, impugnó con razones incontestables la falsedad de muchas reglas del contrapunto, y lo vicioso que era tomar como fundamento el canto llano para los estudios del compositor; pero las escuelas y los maestros desdeñaron las poderosas razones en que se fundaron tan preclaros didácticos. Algunos escritores modernos han hecho tambien indicaciones parciales desaprobando ciertas prácticas de la enseñanza; pero no habiendo tratado la materia con la gravedad conveniente, nada ó muy poco han conseguido.

Cuando nuestro eminente Eslava publicó la *Escuela*

de Composición, habia en la enseñanza alguna diferencia de la practicada antiguamente, puesto que se enseñaba la *armonía*, que en la acepción que se la daba entonces no era conocida; y que el *contrapunto* y *fuga* se practica ya en la tonalidad moderna. Cierto era que se habian introducido estas mejoras: pero Eslava creía que además de no ser suficientes, no se practicaban del modo conveniente.

Veamos en qué se fundaba Eslava para creer esto. Todas las obras ó piezas de música pertenecen á una de estas tres clases, que són:

1.ª La melodía predominante.

2.ª De imitación.

Y 3.ª De mezcla de la primera y segunda.

Casi todas las obras que en el dia se componen y las más verdaderamente bellas que se conocen, corresponden á la primera y tercera clase; pero en las escuelas no se ejercitan los alumnos más que en las que pertenecen á la segunda, que són las que tienen ménos uso, porque en general sólo constituyen una belleza convencional. El estudio casi esclusivo que se hacia del género temático ó de imitación, se practicaba de manera que el alumno, además de no ejercitarse en ideas propias, sólo ponia en juego el entendimiento y el frio cálculo, resultando de este procedimiento, entre otros graves inconvenientes, que jóvenes sin inspiración ni sentimiento, y á quienes el arte habia de declarar algun dia incapaces para producir obra alguna bella, hacian una carrera brillante en la escuela, pero luego veian frustradas sus esperanzas, sufriendo amargos desengaños, y siendo tal vez por esto desgraciados durante su vida.

Este procedimiento, en sentir del maestro Eslava, era muy vicioso.

El alumno de composición musical, añade, como todo aquel que se dedica á cualquiera de las otras bellas artes, debe ejercitar, en la série de estudios y trabajos que haga para llegar á ser buen artista, no sólo su inteligencia, sino tambien su inspiración, su imaginación, su entusiasmo y su sentimiento. Sé muy bien que todos los ramos de bellas artes tienen una parte más ó ménos mecánica, pero es necesario tener presente que ella no debe constituir el todo. El que aspira á ser compositor, cantante ó instrumentista, y sólo ha vencido dificultades materiales ó mecánicas de su ramo, no ha andado más que una parte del camino que debe recorrer, si ha de llamarse con razón artista.

Eslava supone que á esto le objetarán algunos diciendo, que la inspiración, la imaginación y el sentimiento són cosas que pertenecen al genio y que éste no le dan las escuelas. Pero á esta objeción opone el eminente maestro el poderoso argumento de que si bien es cierto que el genio lo dá Dios, y no las escuelas, á estas pertenece, como su principal deber, dirigir por la buena y verdadera senda á los jóvenes que hayan recibido ese dón divino, y auxiliar su desarrollo del modo mejor posible, y segun los verdaderos principios del arte. Las escuelas tienen, segun el parecer de tan ilustre preceptista, un deber muy sagrado en desengañar á todo alumno que pasado algun tiempo no dé muestras de estar dotado de cierto grado de genio necesario para poder algun dia figurar dignamente en el arte.

El estudio de la *armonía*, que es el fundamento del arte de la composición, y que se regularizó en el siglo pasado, debió haber ocasionado una reforma en los estudios sucesivos de contrapunto y fuga, enlazándolos debidamente y poniéndolos en la correlación conveniente; pero nada de eso se ha hecho. La armonía se

enseñaba por acordes, y el contrapunto, principalmente, por intervalos.

Eslava vino, pues, á poner en práctica teorías completamente nuevas y más en armonía con la cultura é ilustración de la época moderna, oponiendo una juiciosa reforma en la enseñanza de la composición, con objeto de completarla, ordenarla debidamente, y dirigirla hácia el verdadero objeto que debe proponerse el arte musical.

Dividió su *Escuela de composición* en cinco tratados: 1.°, de la *Armonía;* 2.°, del *Contrapunto y Fuga;* 3.°, de la *Melodía y Discurso musical;* 4.°, de la *Instrumentación;* y 5.°, de los *Géneros popular*, *dramático*, *religioso y puramente instrumental.* A cada uno de estos tratados, precede un discurso preliminar en que expone los principales fundamentos en que se apoya, y el plan que adoptó.

La *Escuela de composición* es el fruto de los estudios y práctica de Eslava en su largo ejercicio del profesorado, y cada uno de sus tratados són otros tantos modelos de la sólida y bien cimentada ciencia, y del profundo saber de tan eminente maestro.

Si como sábio y didáctico brilló Eslava á grande altura, no ménos fama alcanzó como compositor.

A principios del año 1841, se estrenó en Cádiz una ópera titulada *Il Solitario*, puesta en música por un maestro español. La ópera obtuvo una favorable acogida, hasta el punto de que el público madrileño, espoleado por la curiosidad, deseaba que se cantara en Madrid y poder admirar la producción de un compositor que, á más de su juventud, profesaba una carrera que entonces y áun ahora, estiman muchos como refractaria á las condiciones que requiere el arte teatral.

El autor de la música de *Il Solitario* vestía los hábi-

tos sacerdotales, y sus brillantes trabajos de oposición habíanle proporcionado un nombre respetable, una real y positiva celebridad.

El 7 de Diciembre del mismo año, vieron satisfechas sus aspiraciones los *dilettanti* madrileños, puesto que se ejecutó la citada producción en el Teatro de la Cruz, teniendo por intérpretes á la Perelli y la Serrano, á Unánue, Ojeda, Mirall y Reguer, artistas, exceptuando la primera, todos españoles.

El éxito dejó satisfechas las esperanzas de los más exigentes, haciendo justicia á las distinguidas dotes que adornaban á aquel jóven maestro, que con igual acierto cultivaba la música severa y majestuosa de la iglesia, que la apasionada de la escena, siendo aclamado Don Hilarión Eslava como eminente maestro desde aquel momento.

En el año siguiente, 1842, una nueva ópera, *Las Treguas de Tolemaida*, era recibida con gran aplauso en los Teatros de Cádiz y Sevilla, cantándose dos años despues en Madrid en el Teatro del Circo el 1.° de Agosto de 1844, obteniendo el completo favor del público.

¿Quién era aquel atrevido maestro que, despreciando preocupaciones, parecia huir del estrecho círculo en que las obligaciones del sacerdote han encerrado á tantos otros, y lanzábase atrevido y entusiasta en la candente arena del Teatro?

Don José M. Esperanza y Sola nos lo dirá: dice así este insigne crítico en un sentido artículo publicado en *La Ilustración Española y Americana* pocos dias despues de la muerte de Eslava:

"Terminadas las horas de coro de la catedral en Pamplona, salióse una tarde el Rector del Colegio de Infantes de la misma á dar su cotidiano paseo por las

márgenes del rio que baña el vecino pueblo de Burlada. Llamóle la atención, desde luego, un grupo de chicos que por allí jugaban y, sobre todo, uno de aspecto varonil é inteligente mirada, con el cual, en seguida, trabó conversación. "¡Qué lástima! dijo el Rector, dirigiéndose á un amigo que le acompañaba: este chico sería un excelente niño de coro; pero ¡si los crian como *salvajes!* ¡No sabrá leer siquiera!" El muchacho, poco satisfecho que digamos de aquella nada suave calificación, y deseoso de rectificarla, se apresuró á contestarle: "Sí, señor; sé leer y escribir y contar." Sonrióse el bueno del Rector, y acto contínuo le pidió que cantase algo; á lo cual el chico, sin inmutarse, empezó á entonar una jota con una copla más verde que la alfombra de hierba que pisaban, y que los honestos oidos del capellan no permitieron acabase; antes bien, interrumpiéndole, le preguntó si querría ser niño de coro de la catedral, pregunta que fué acto contínuo contestada afirmativamente con suma alegría por el interpelado. No dijeron otro tanto sus padres, que en él veian el continuador de su modesta cuanto honrada fortuna, y el capellan volvióse á Pamplona, dejando al pobre chico en la mayor aflicción y desconsuelo.

"Poco tiempo despues, la falta de niños de coro en la catedral encaminaron de nuevo los pasos de Don Mateo Jimenez (que tal era el nombre del Rector) á Burlada. Fuése á la escuela, donde hizo cantar á los muchachos, y ya, perdida la esperanza de ver realizado el objeto de su viaje, iba á marcharse, cuando se acordó del jóven protagonista de la escena junto al rio; preguntó al maestro por él, y acto contínuo el chico, dando un brinco capaz de dar envidia al mejor gimnasta, se encontraba delante del capellan. Hízole cantar la escala, y el muchacho con tal fervor lo hizo, que, acompañando la ac-

ón á la voz, segun el mismo nos ha contado, iba su-
.éndose maquinalmente los pantalones, encontrándose
e calzón corto al entonar la última nota ascendente.
uedó decidido su ingreso en el Colegio de Infantes,
révio el permiso paterno, conseguido á fuerza de ruegos
súplicas del interesado, que muy luego tenia el gusto
e ver al Rector inscribir en el libro de niños de coro
. nombre de Miguel Hilarión Eslava y Elizondo, nacido
n Burlada el 21 de Octubre de 1807."

Ocho años contaria cuando ocupó en la catedral de
'amplona su plaza de niño de coro, y en ella perma-
eció y estudió el solfeo con Don Mateo Jimenez, el
iano y órgano bajo la dirección de Don Julian Prieto,
umanidades con Don Víctor Salinas y el violin, has-
ı el punto de ser nombrado violin de la catedral
l 1824.

De rápida inteligencia, clarísimo talento, de instinto
ıúsico admirable y con amor al estudio como pocos,
ı mayor parte de su tiempo lo absorbian la armonía y
ɔmposición, en cuyos misterios le iniciaba el mismo
'rieto, y él perfeccionaba con estudios particulares,
ɔmpletándolos despues con las lecciones que recibiera
el maestro de Calahorra, Don Francisco Secanilla,
asta que estalló en España la guerra civil y trajo el
orroroso sitio de Pamplona, que le obligó á suspender
ıs estudios y á abandonar el Colegio de Infantes.

Poco tiempo despues de terminado el sitio de Pam-
lona, Eslava se dedicó al estudio del violin, violon-
ello y contrabajo, obteniendo una plaza en la cate-
ral, con obligación de tocar dicho instrumento. Pre-
aróse para hacer oposición á la plaza entonces vacante
le organista de Falce, y brindado con el de la colegia-
ta de Roncesvalles, el año 1826, el cabildo de la cate-
dral aumentó su asignación, añadiendo á las obligacio-

nes que antes tenia las de componer algunas piezas de música, tocar el órgano y cantar de contralto ó tenor, segun el maestro de capilla lo dispusiera.

Gran celebridad alcanzaron sus composiciones, tanto en la catedral, como fuera de ella por su esquisita perfección y su mucha originalidad. Una de las que más éxito alcanzaron, fué un motete de ocho voces para orquesta y órgano obligado, tocado en la octava de la Asunción, que tan suntuosamente se celebra en aquella catedral. El organista de ella, sorprendido de su belleza y no pudiendo imaginar que una obra de tal índole la hubiese producido un jóven de su edad, le decia algunas veces jovialmente: "¡Oh! esa no es obra humana, el dedo de Dios ha estado ahí, *digitus Dei est hic*," chiste que da idea exacta del entusiasmo que en el ánimo de los que eran inteligentes habia producido.

En esta época, Eslava contaba á lo sumo veinte años de edad.

En 1824 vacó la maestría de Capilla del Burgo de Osma, y Eslava la obtuvo, prévia oposición, aprovechando su residencia en aquel punto para cursar la filosofía y ordenarse de diácono. Poco tiempo despues el Cabildo sevillano anunciaba la vacante del maestro de su capilla música, y Eslava acudió á la oposición. Sus ejercicios merecieron aplauso unánime; pero ni este, de que es buena prueba, á más del dicho de los contemporáneos, una décima que en aquellos dias corrió profusamente por Sevilla, atribuida al gran poeta Don Juan Nicasio Gallego, ni el dictámen del jurado, que dió el primer lugar al maestro Don Hilarión Eslava, valieron ante las influencias de que se vió asediado el cabildo, y nuestro insigne maestro hubo de contentarse tan sólo, con la victoria moral sobre sus competidores. Idénticas circunstancias concurrieron poco tiempo

despues en la oposición al magisterio de la Real Capilla; pero habiéndose provisto este en el maestro sevillano, aquel Cabildo tuvo el buen acuerdo de llamar á Eslava á ocupar la vacante, enmendando así su pasado yerro.

Allí se trasladó nuestro maestro en 1832, recibiendo á poco las órdenes sagradas del presbiterado.

Desde aquel momento, habiendo fijado su residencia en Sevilla, dió una extensión más lata á su fecunda fantasía, desplegando con valentía los recursos de que era capaz su génio creador, su imaginación se robusteció con imágenes más grandiosas, redoblando considerablemente su constancia y firmeza en el trabajo. Contribuyeron á abrir ancho cauce á su poderoso génio é imprimir una nueva y duradera fase en las obras que salieron de la pluma de Eslava el estudio profundo y concienzudo de las obras de los grandes maestros de los siglos VI y VII que guarda aquel riquísimo archivo, el imponente espectáculo de la catedral sevillana y el ostentoso y severo aparato con que allí se celebraban los misterios de nuestra religión. De esta manera llegó Eslava á realizar la unión de la severidad y la corrección de la frase armónica con el encanto de la melodía, dando verdad, expresión y colorido á cuanta música escribia, sin perder el clasicismo de la forma. En aquella época compuso sus famosos *misereres*, las misas con pequeña orquesta y órgano, aprovechando con habilidad los recursos de los dos magníficos que encierra aquella catedral, y los *bailetes de los séises*, obras todas que le colocaron al lado de Guerrero, Morales y tantos otros hombres ilustres en la historia del arte músico.

Hé aquí cómo relata el señor Esperanza y Sola los motivos que impulsaron á Eslava á dedicarse á escribir música para la escena:

"Corria tranquilamente la vida de Eslava, entregado por completo al estudio y á la enseñanza gratuita de la música, en la que preparaba los elementos del *método de solfeo* que más tarde publicó con general aplauso, cuando nuestras revueltas políticas vinieron á turbarla. Privado de sus rentas el Cabildo, nuestro maestro vió reducida su prebenda á la exígua cantidad de cuatrocientos ducados: forzoso era tomar un partido, y Eslava no vaciló; sentia dentro de sí el fuego de la inspiración y se lanzó al género dramático, buscando poemas para sus óperas que no desdijeran del sagrado carácter de que estaba revestido. Las *Treguas de Tolemaida*, *El Solitario* y *Don Pedro el Cruel*, estrenadas en 1841 en el teatro principal de Cádiz con grande éxito, corrieron bien pronto los teatros de la península, no sin que su autor cosechase, al par que aplauso y fama, disgustos y sinsabores sin cuento, nacidos de un lado por los escrúpulos del Cabildo sevillano, que con nimio criterio, veia con mala cara el camino que su maestro de capilla habia emprendido, llevado por aquella "venturosa necesidad, que es madre de la virtud, y el mejor estímulo de los grandes talentos"; y del otro, por las cábalas é intrigas de bastidores, y la actitud marcadamente hostil con que le recibieron gran parte de los que cultivaban el divino arte en la córte. Afortunadamente, para los primeros, contaba el mismo Cabildo con un amigo cariñoso (ligado con estrechos vínculos de parentesco con el que esto escribe), de tan sólida como bien entendida virtud, que le defendia ante sus compañeros, y le animaba á seguir en su empresa; y para los segundos, bastábale su carácter vigoroso y resuelto, y el ánimo firme que da una conciencia honrada y el convencimiento, no la vanidad del propio valer."

Por fallecimiento de Ledesma, vacó de nuevo la plaza de maestro de la Real Capilla, presentándose á las oposiciones el señor Sigüenza, señor Aspa, y el del magisterio de la catedral de Sevilla, Don Hilarión Eslava, á quien se confirió el puesto por votación unánime del Jurado, tanto por la brillantez de sus ejercicios como por el mérito de los que practicó en 1830.

Réstanos examinar ahora al maestro Eslava como compositor, y decidir qué sitio le conviene ocupar entre los maestros que le precedieron y los que le siguen.

Difícil y árdua es la cuestión, pues se trata de un maestro de los que pusieron el arte músico en España al nivel del de las naciones en que con más predilección le han cultivado. Lo que resulta evidente, es, que es muy clásico, muy correcto en la forma y muy independiente en el fondo.

Cuando Eslava, despues del estremo de *Il Solitario*, empezó á figurar en el número de los compositores que honran á España, empezaron á escribir música teatral varios jóvenes, al parecer de grandes esperanzas, que sólo debian justificar los futuros autores de *Marina* y *Jugar con fuego*.

Al surgir la personalidad de Eslava en 1841 con su ópera citada, sin ser anunciada por tentativas anteriores, los artistas y el público comprendieron que podian contar desde aquel momento con un maestro de reconocido talento. Pero Eslava, despues de haber escrito las *Treguas de Tolemaida* y *Don Pedro el Cruel*, abandonó la música profana para dedicarse á la religiosa, y más tarde á difundir la enseñanza del arte musical en que habia de cimentar su reputación y gloria.

Una aguda pulmonía que le acometió en 1871, dejóle por herencia la lenta enfermedad que le llevó al sepulcro, no bastando á contenerla ni los recursos de la

ciencia, ni un viaje que emprendió á Sevilla, proporcionándole una série de disgustos y sinsabores, triste privilegio del génio y del saber, no pudiendo proseguir, á causa de la debilidad que se apoderó de su naturaleza, sus trabajos artísticos, siendo insuficiente para vencerla su voluntad de hierro. El indescriptible dolor que se operó en su alma, tan extremadamente sensible, destruyó su salud, hasta el punto que el 23 de Julio de 1878 sucumbió en Madrid á los 71 años de edad, llorado amargamente por sus numerosísimos amigos y admiradores.

Cruel fué la pérdida que experimentó el arte con la muerte del eminente maestro Don Hilarión Eslava y Elizondo. Su muerte afligió, no solamente á los que en nuestra pátria cultivan y aman el arte, sino á Europa entera, pues sus obras didácticas sirven de texto en los conservatorios de algunas naciones extranjeras.

Dejó por escribir una *Historia del canto llano*, que tenia en planta, y por terminar varias obras comenzadas.

Era afable en su trato, firme en su amistad y austero en su conducta; con sus discípulos era severo pero siempre decidor y ocurrente, manejando con tan sin igual destreza el chiste, que los que tenian la dicha de conversar con él, se les pasaba el tiempo con una celeridad increible.

Murió sin haber podido conseguir el planteamiento de la ópera española, que fué la ilusión del gran maestro en sus últimos años; y dejando publicadas entre otras que en este momento no recordamos, un *Método de Solfeo*, con acompañamiento y sin él, los cinco tratados de su *Escuela de la composición*, *Te Deum, Misa de Cuaresma*, *Oficio de difuntos*, *Tres motetes* núms. 1, 2 y 3, y otros tres, núms. 4, 5 y 6, *Misa de difuntos*, *Salve en re*, *Stabat Mater*, *Secuencia de Resurección*, *Secuencia*

de Pentecostés, *Secuencia del Corpus*, *Misa breve*, *Responso Libera me*, *Salve en mi*, *Motete Tu es Petrus*, *El Penitente*, plegaria, *Christus factus*, *Misa en la*, *Letanía en mi*, *Cántiga* 10 *de Alfonso el Sábio*, y otra 14, y *Paráfrasis de Job.*

Además sus tres obras dramáticas, *El Solitario*, *Las Treguas de Tolemaida* y *Don Pedro el Crnel*; pero como se vé, dió desde luego más preferencia á la música religiosa.

Prolijo sería continuar enumerando los rasgos característicos de una figura que, por su constante nobleza, por su invariable serenidad, lleva el sello distintivo de la superior hidalguía. Superior, sí, fué su alma, pues á través de las sacudidas del tiempo, mezclado en las crísis de su época y de su arte, supo vivir, no obstante, con la imperturbable calma del que ha logrado ver lo bello, que ya es difícil se separe de tan sublime contemplación.

El respeto y el amor á su arte, són rasgos característicos que hacen que la figura del inmortal Eslava ocupe un sitio aparte entre los músicos modernos.

La gloria con que este grande hombre recorrió el camino del arte, merece sin duda un elógio mas perfecto y acabado que el que nosotros hemos hecho; mas por ahora sólo podemos satisfacer á los inteligentes con este incorrecto diseño: tal vez otra pluma más autorizada que la nuestra pueda con el tiempo ofrecernos retrato más vivo de las dotes del que con su poderoso talento, hizo conocer á las naciones extranjeras que el sentimiento por el arte músico no se habia apagado aún en la pátria de Salinas, de Morales y de Victoria.





DON NICOLÁS LEDESMA.

El ideal de las grandes escuelas española é italiana que habian elevado á gran altura, en nuestra pátria, Morales, Victoria y Cabezón, y en Italia Palestrina, Pergolese y Allegri, habia degenerado en manera de pura convención y artificio, y era vana pretensión querer que sus insípidas imitaciones constituyesen el único alimento del génio artístico musical.

Hallábase la música religiosa en un período de transición. Admirábase la grandeza, majestad de los grandes maestros del siglo XVI, y aún no se habia entrado resueltamente por el camino que más tarde llevaron Eslava y otros muchos. El estado en que por entonces se hallaba la música religiosa en nuestra pátria, era verdaderamente deplorable; el descuido, por no decir desórden, en que se encontraban la mayor parte de los archivos de las capillas de nuestras catedrales; la indolencia, tal vez, con que nuestros antiguos maestros miraban sus obras, y más que esto, la ninguna facilidad que

tenian de darlas á la estampa, y la falta, en fin, de datos con que ilustrarse respecto de la historia del arte músico español, llevaron á Gevaert, segun manifiesta el ilustradísimo crítico musical Don José María Esperanza y Sola, entre otras cosas, á afirmar, no sólo lo que, por desgracia, y salvas algunas excepciones, era cierto, sino á generalizar, respecto del pasado, lo que del presente tenía delante de los ojos, de un modo bien poco en armonía con lo que, dada la sangre flamenca que corre por sus venas, era de esperar.

Estas ó parecidas frases fueron las que estampó Gevaert, en la *Memoria* que escribió cuando hizo un viaje á España, acerca del arte músico en nuestra pátria, diciendo que en ella no sólo no habia buenos organistas, sino que no los habia habido jamás.

Tan peregrina como inexacta aserción, fué digna y severamente rebatida por el excelente maestro y discreto compositor Don Hilarión Eslava, en el estudio histórico-crítico sobre los organistas españoles que escribió en su *Museo orgánico-español.* El eminente didáctico tuvo que revolver la mayor parte de los archivos y bibliotecas de nuestra pátria con objeto de refutar, como lo efectuó, la aseveración de Gevaert, sacando del olvido en que yacian no pocas de nuestras verdaderas glorias musicales de otros tiempos.

En el erudito trabajo que el eminente Eslava escribió, citó, entre otros que sería prolijo enumerar, al insigne Félix Antonio Cabezón, organista de la Real Capilla y clavicordista de cámara del rey Don Felipe II, autor de la *Música para tecla* y de la *Música teórica y práctica;* á sus dos hijos, Antonio y Hernando, herederos de las gloriosas tradiciones de aquél; al organista de la catedral de Sevilla, Diego del Castillo; al catedrático de música de la Universidad de Salamanca, cuyas áulas

habia ilustrado ántes con su ciencia el famoso Salinas, Bernardo Clavijo, de cuyos certámenes musicales, cuando ya era maestro de la Real Capilla, habla Vicente Espinel, diciendo, que en su casa *habia junta de lo más granado y purificado de este divino, aunque mal pagado ejercicio;* al celebérrimo organista de la Colegiata del Salvador, de Sevilla, y despues obispo de Segovia, don Francisco Correa y Araujo, autor de las obras tituladas *Tientos y discursos músicos* y *Facultad orgánica;* al insigne Don Andrés Lorente, verdadera gloria de la profesión orgánica en el siglo XVII, como le califica Eslava, maestro en artes de la Universidad Complutense, racionero y organista de su Magistral, autor del hermoso *Benedictus* á favordon, atribuido á Torres, y de la admirable obra *El por qué de la música*, en que sobrepujó á cuanto hasta entonces se habia escrito en España y fuera de ella; al franciscano Fray Pablo Nasarre, que en sus *Fragmentos músicos*, y, sobre todo, en su *Escuela música*, se anticipó á todos sus contemporáneos, y hoy mismo es elogiada por nacionales y extranjeros; á los organistas de la Real Capilla y del Monasterio de las Descalzas, de esta córte, Torres y Elías, del último de los cuales decia el maestro Nebra, que era *padre y patriarca de los buenos organistas españoles;* á Fray Antonio Soler, organista del Monasterio del Escorial, autor de la *Llave de la modulación* y de las *Antigüedades musicales;* al célebre Don Josef Lidón, organista de la Real Capilla, y tantos otros que no citamos, por no hacer prolija y pesada esta enumeración.

Esto, en cuanto al pasado; que en cuanto al presente, no pudo ménos de reconocer el eminentísimo maestro la gran decadencia en que de algun tiempo atrás habia caido el arte, decadencia en la cual, dicho sea de paso,

seguimos, excepción hecha del mismo Eslava, y alguno que otro maestro, decadencia que no podemos ménos de confesar, por más que nos sea muy doloroso, con franqueza y sinceridad.

Sensible es que la de la música religiosa no continúe figurando en la historia con la misma brillantez con que la vemos resplandecer en los siglos XV y XVI. Despues de haber escrito una brillantísima página en la historia en que figuran los nombres de Ramos Pareja, del ciego Salinas, el mejor organista del mundo, de Cristóbal de Morales, de Tomás Luis de Victoria y tantos otros que dejaron abierto é iniciado el verdadero camino del arte, ha seguido de decadencia en decadencia hasta principios del presente siglo, porque para caminar victoriosa y precipitadamente se necesita vigor y energía, y la música religiosa en el hispano suelo yacía muerta en la época citada.

Y es tanto más sensible esta decadencia, cuando áun en la capilla Sixtina resuenan los cantos del coro al compás de las armonías de la música religiosa española. No podemos ménos de dolernos de esta postración, cuando todavía se ejecutan nuestras obras musicales en la pátria de Rossini y de Donizetti. Y no es esto sólo, amen de poseer una historia musical superior á la de ningun pueblo; cuando tenemos una página ignorada de casi todos los españoles, que dice que en nuestra rica Valencia cultivó el género sagrado un Ortells en el primer tercio del siglo XVII, y luego un Baban, y un Rabaza, y un Pradas, y un Fuentes, y un Morera, y un Pons, á quienes, si no conocemos y por ende no alabamos, se encargan de varias cosas.... ¡triste es confesarlo! extranjeros eminentes tales como Viardot, entusiastas en grado sumo de nuestra severa y majestuosa música religiosa.

Antes de comenzar á ocuparnos del insigne Ledesma, vamos á permitirnos una pequeña digresión para ocuparnos de la música en el extranjero.

Palestrina, Lotti, Pergolese, Bach, Gluk, Hændel, tales són los nombres de los padres de la música moderna. Á nuevo concepto de la vida, que esto y no otra cosa representa cada una de las edades de la historia, nuevo concepto y desarrollo de los fines humanos. Y así con efecto, desde la Reforma, la ciencia brota fundada en nuevos cimientos, la moral se eleva, el derecho ocupa su verdadero sitio, la religión tiende á racionalizarse, el arte, en fin, salvando las mezquinas y raquíticas formas en que se moldeara, despliega las alas del génio conduciendo al espíritu á ideales desconocidos ó aletargados en la conciencia humana.

La música, como arte subjetivo, penetra al cabo en el terreno propio de la psicología, á fin de manifestar los sentimientos, las ideas, los propósitos, el tejido todo que constituye la humana naturaleza. Y dos escuelas se disputan el campo. La escuela de la sensibilidad y la de la inteligencia. La escuela del colorido y la del dibujo coloreado. La escuela de la melodía y la de la armonía. La escuela italiana, finalmente, y la alemana.

Es ley histórica en las artes que se realicen los estilos *severos* antes que los *floridos* y los *armónicos*. Con efecto, el gusto dórico en arquitectura se produce antes que el *jónico* y el *corintio*. El estilo *eginético* antes que el *armónico* de Fidias. Las tablas de Giotto y los Van-Eyck antes que Rafael y Rubens; el *simbolismo* antes que el *clasicismo*. Pues bien, á Mozart, Beethoven y Mendelssohn preceden Bach, Gluck y Hændel, y á Rossini, Donizetti y Bellini abren el paso Palestrina, Durante y Pergolese.

En España sucede lo mismo: á Eslava, Carnicer y

á Ledesma, precedieron Salinas, Morales y Victoria.

Pero como los límites de este estudio no permiten que nos extendamos demasiado, volveremos á tomar el hilo de nuestra interrumpida tarea en el momento en que la dejamos antes de esta digresión.

Es decir, volveremos á continuar reseñando lo que el eminente maestro Eslava dice acerca de las vicisitudes de género orgánico en España y de las causas que influyeron para que declinase de la elevada altura á donde había llegado, las cuales venian á ser la preponderancia casi absoluta del género *suelto*, como entónces se llamaba; el olvido de una bien comprendida amalgama del canto llano con las ideas libres y fugadas, que fueron el signo peculiar de las escuelas españolas, y la relajación que en ellas venía notándose de la severa educación de nuestros antiguos organistas, condensa el eminente Eslava su opinión en el párrafo siguiente:

"Los hijos de aquellas (permítaseme llamarlos así) dieron gran impulso al género libre, ensancharon demasiado sus límites y empezaron á mirar con cierto desdén el género fugado. Pero los que han saltado la valla de lo justo y han abusado del género libre de un modo severamente censurable, han sido los nietos. Estos, con algunas honrosas excepciones, han llegado á confundir, hasta cierto punto, el género religioso con el profano, y el del piano con el órgano. No són ya organistas sino pianistas de más ó ménos habilidad, á quienes, por lo general, les falta de cabeza todo lo que les sobra de dedos."

Á mejorar algun tanto esta situación anómala y de postración en que se encontraba la música religiosa, vino un hombre que más tarde habia de ocupar, unido al del eminente maestro Don Hilarión Eslava, la primera página en los fastos del arte del siglo XIX.

Fué este insigne varón Don Nicolás Ledesma, nacido en el pueblo de Grisel, provincia de Zaragoza, el 9 de Julio de 1791; desde sus primeros años mostró felices disposiciones para la música, tanto que cuando apenas habia cumplido la edad de seis años, ya se le vió de niño de coro, ó *seise*, de la iglesia de Grisel, aprendió el solfeo, y más tarde el órgano y algunos elementos de armonía, con los maestros Francisco Gisbert y José Angel Martinduque, ó *Martinchiqui*, apodo con que era más conocido. Despues pasó á Zaragoza, en donde estudió más extensamente el órgano y la composición, con el maestro Don Ramón Ferreñac, ejercitándose, sobre todo, en improvisar, arte en que sobresalió durante toda su vida.

La inteligencia nada comun de Ledesma, unida á un deseo insaciable de saber, le hicieron avanzar rápidamente en su carrera, y sólo de esta manera se explica que á la edad de diez y seis años ganase por oposición la plaza de maestro y organista de la Colegiata de Borja, á cuyo punto trasladó su residencia. En este último pueblo escribió algunas obras religiosas, en las que ya se comenzaban á descubrir los gérmenes de su fecunda imaginación, aunque envueltos en las formas escuetas y severas de un escolasticismo rigoroso, cosa que no debe extrañar seguramente en quien se habia consagrado durante bastantes años al estudio de todos los arcanos del contrapunto y de la fuga. El estudio de nuestros autores músicos del siglo XV y XVI, le cautivaban de tal manera por su energía y expresión, que pasaba los dias enteros desentrañando sus bellezas y admirando la severa y magestuosa riqueza de detalles que en ellos se encuentran. Atraíale tambien la ciencia y el buen gusto de los autores italianos, en los que admiraba la melodía y vigorosa concepción de sus obras. De esta manera satis-

facía Ledesma sus honradas aspiraciones hácia el arte musical, no aún bien definido en su mente, que sólo podria lograrse en el maridaje de lo real con lo ideal, de la forma comun y vulgar con la idea noble y elevada, de la materia grosera con lo más etéreo y delicado del sentimiento. Fluctuando Ledesma entre las diferentes escuelas que se disputaban el dominio del arte, vivió algun tiempo en penosa inquietud, sin saber qué partido tomar; por fin de la maestría de capilla de Borja pasó á la de Tafalla en 1809.

El estudio que habia hecho, en su anterior residencia, de las obras de los maestros músicos, españoles é italianos, y la lectura á que se consagró con inusitado ardor y perseverancia, en la ciudad navarra, de las obras de Sebastián Bach, de Hændel, de Haydn y de Mozart, su autor predilecto, abrieron ancho campo á su inspiración y á su inteligencia, é hicieron que comenzase á tener un estilo propio, en que el génio y el talento, unidos en felicísimo consorcio, le elevaron más tarde á grande altura.

Segun uno de los biógrafos de Ledesma, cuyo carácter é inclinaciones no se avenian con la austeridad que impone la ropa talar, hácia la cual sólo habia tenido una afición relativa, ahorcando los hábitos, "fué á poner la lira de Apolo á los piés de una aguerrida doncella navarra, bella, hacendosa y virtuosa, con la que vivió ligado en dichosa y santa unión por espacio de medio siglo," como dice su biógrafo el Sr. Villabaso, cuyas palabras hemos trascrito; determinación á la que nada se oponía, porque Ledesma no habia recibido las órdenes sagradas.

Desde aquel momento empieza para nuestro biografiado un nuevo período. Cambia aquel primer estilo duro y seco y algun tanto oscuro, por otro más armonio-

so, dulce y delicado; agranda sus ideas, siente con más energía los verdaderos primores del arte, dá más amplitud á sus formas, más sentimiento religioso, más originalidad á cuanto escribía, y al conjunto de sus obras una melodía espontánea, fácil é inspirada, en que logra vencer á los más grandes compositores de nuestra pátria.

Comenzó desde entonces á producir con asombrosa facilidad, síntoma certero de su verdadero génio artístico: hizo oposición á la plaza de maestro de capilla y organista de la Basílica de Bilbao en 1830, plaza que obtuvo merced á los brillantes ejercicios que verificó, y á despecho de todas las cábalas é intrigas que se armaron contra él, asentando sus reales en la invicta villa.

"La existencia de Ledesma desde entonces, dice el señor Esperanza y Sola, exenta de incidentes dramáticos y episodios novelescos, que pudieran dar cierto interés á su relato, podrá parecer á alguien monótona; pero siempre es de altísimo ejemplo y saludable enseñanza al que contemple en ella la vida de un hombre honrado, modesto, pero con la conciencia de su propio valer; religioso sin afectación ni gazmoñería; bondadoso hasta la debilidad, salvo en los ideales políticos, en lo que siempre mostró gran energía; laborioso hasta lo sumo, y consagrado por entero al culto del divino arte y al amor de su familia, á la cual ha dejado un nombre respetable y glorioso."

Las obras que dieron más fama á Ledesma són: el *Stabat Mater*, en *fa* menor; la grandiosa é inspirada *Lamentación del Miércoles Santo*, para barítono con acompañamiento de cuarteto; varias misas, entre las que merecen especial mención las que escribió en *re* y *fa* mayor; los *Estudios de piano;* la colección de *Pre-*

ludios; las seis *Sonatas*, y otras obras del género religioso, cuya prolija enumeración sería larga.

No le sonrió la fortuna á Ledesma en los primeros tiempos de su residencia en Bilbao, antes bien, le fué adversa hasta el punto de verse obligado á ocupar una modestísima plaza en la orquesta de aquel teatro, durante la guerra civil de los siete años. Poco á poco su vida laboriosa y morigerada le hicieron adquirir una posición algun tanto desahogada, que le permitió abandonar al cabo de veintisiete años el puesto que con tanta gloria habia adquirido en aquella Basílica. Otra vez volvió á serle adversa la fortuna, ocasionándole la pérdida de sus economías la bancarota de la casa de comercio donde las tenia colocadas, á lo que hay que añadir la renuncia que hizo su yerno Don Luis Vidaola, de los cargos de la Basílica de Bilbao en que habia sucedido á Ledesma, privándole de parte de los emolumentos que compartia con el respetable y anciano maestro; pero el ayuntamiento bilbaino se creyó en el deber de acudir al remedio de las desdichas que aquejaban á Ledesma, reponiéndole en los puestos que por tanto tiempo habia desempeñado; distinción merecida que aquel recibió con lágrimas de reconocimiento. Otras muchas pruebas de cariño y respeto recibió de los habitantes de la invicta villa. Entre estas vamos á referir una escena que tuvo lugar en Bilbao en la Cuaresma de 1872.

Existia en aquella época una sociedad fundada por los aficionados de aquella villa, y esta sociedad, queriendo dar una prueba de respeto á Ledesma, organizó una sesión musical en su homenaje, en la que se cantaria su *Stabat Mater* y la grandiosa é inspirada *Lamentación del Miércoles Santo.* Adornóse el salón como la solemnidad del caso requeria, y en el escenario se colocó un

retrato de aquel á quien se tributaba tan respetuoso homenaje, pintado por Barroeta. Ledesma, á pesar de su avanzada edad, y de que segun confesión propia no habia alcanzado en su larga vida una ovación comparable á aquella, aunque lleno de profundo agradecimiento, no estaba afectado, sino jovial y satisfecho, al ver aquella muestra espontánea de cariño y estimación que le daban sus discípulos y admiradores, y como justo tributo al hombre que, aparte de sus obras, habia difundido el arte músico en aquellas provincias, creando un plantel de artistas de indisputable mérito.

Cuando ya lo avanzado de la edad de Ledesma le hicieron imposible, no sólo dedicarse á la composición y á la enseñanza, sino atender á su cargo de la Basílica, el municipio de Bilbao le señaló una pensión trasmisible á su familia, en testimonio del grandioso aprecio en que tenia su indisputable mérito y en justa recompensa de los servicios que habia prestado.

Tan insigne maestro murió en Bilbao el 4 de Enero del año 1883, perdiendo con él la patria un hombre honrado, y el arte músico español, uno de sus más eminentes cultivadores.

Considerado Ledesma como pianista, debemos manifestar que sobresalió aún más en esto último que como organista. Gottschalk no dejó un solo dia, durante su estancia en Bilbao, de acudir á la Basílica de Santiago á la hora en que se celebraban los divinos Oficios, para oir á Ledesma, hácia el cual sentia verdadera admiración.

Antes de pasar á emitir nuestro juicio acerca del valor artístico de las obras del maestro Ledesma, vamos á ocuparnos ligeramente de la música religiosa.

Si se acepta como verdad que la música es la expresión de la belleza por medio de los sonidos, serán obras

musicales todas aquellas cuyo carácter predominante es la belleza, ya se halle expresada en música religiosa, ó ya en música profana.

Segun San Agustin, el objeto de la música religiosa es *levantar los corazones abatidos de las inclinaciones terrenas á los afectos nobles.* No cabe duda, como ya hemos dicho antes de ahora, que la genuina y tambien la primitiva música de la iglesia fué el canto llano, que en tiempo de San Atanasio era una salmodia que más se acercaba á la palabra hablada que á la cantada. La monotonía que producia la música de la iglesia fué despues causa de reformas, las cuales más tarde vinieron á convertirse en verdaderos abusos, que sólo cesaron á la aparición de Morales y Pergolese en España y Palestrina y Victoria en Italia, cuya música reinó sin rival en los dominios de la iglesia hasta la reforma que en el género hizo Carissini, introduciendo el elemento dramático.

De esto podemos fácilmente deducir que las tres divisiones que se hacen de la música sagrada són: el canto litúrgico, cuya más exacta expresión se encuentra en el siglo XII, y al que el Papa Juan XXII llamaba grave y sublime; el género de Palestrina, del que se ha dicho era como la emanación de un elevado y puro sentimiento; y por último, el género que podemos llamar moderno, en que, dando la participación debida á los adelantos del arte, conserve el carácter austero y grave que le es peculiar.

De estas tres clases de música sagrada debe preferirse para el templo la música á voces solas, por ser la que, segun el eminente Eslava, presenta con más verdad la idea de un pueblo congregado para alabar á Dios, adorarle y dirigirle sus plegarias, porque las voces naturales, puras y expresivas que exhalan pechos palpitantes,

sin mezcla de sonidos artificiales, són de un valor é importancia incomparables.

La expresión religiosa que debe caracterizar la música del templo, debe ser aquella que admitiendo todos los recursos del arte y todas las formas por diversas que ellas sean, hace elevar el alma hasta Dios apartándola de las miserias terrenas.

La obra magna del maestro Ledesma llena las condiciones que dejamos indicadas. Su *Stabat Mater* es la síntesis más sublime y acabada de la inspiración de su autor, de sus sentimientos religiosos y de su consumada ciencia, puesto que ha enriquecido con bellísimas filigranas y con giros armónicos del más depurado gusto, las ideas que brotan de su mente para expresar la tristeza y desconsuelo de la Madre del Redentor del mundo.

La *Lamentación* primera, del Miércoles Santo, hermosa página de valor inestimable, constituye otra de sus obras más preciadas del género religioso, en cuyo ramo no tuvo rival Ledesma en nuestra pátria.

La música de este insigne maestro reviste caractéres dramáticos que seria ocioso negar; mas como en un arte tan vago como el de la música no són posibles ciertas separaciones y limitaciones determinantes, y sólo al alma es dado apreciar estéticamente la significación y la verdad de los conceptos musicales, de aquí se sigue, que la humana naturaleza es el supremo juez inapelable en materia filosófico-musical, y á ella, segun sus sensaciones, le toca decidir del acierto ó desacierto del artista al ejecutar una composición, cualquiera que sea el género á que pertenezca.

La música debe expresar con toda verdad el sentido de la poesía cuando estas dos artes se hallan reunidas. Esta es, pues, la condición primordial de cualquiera obra musical verdaderamente bella; otras condiciones

de órden diverso són secundarias, ó mejor dicho, tributarias de la primera condición, que comprende á todas las demás; resultando de aquí claro y evidente, que la música religiosa no podrá jamás apartarse de las leyes estéticas generales que sirven de norma á todas las artes y á todos los géneros que abarca el corazón del hombre.





DON SANTIAGO DE MASARNAU.

LLORO—dice la ilustre escritora Doña Concepción Arenal ocupándose de la muerte del preclaro varón que motiva estas líneas—porque ya no volveré á oir aquella voz que daba siempre gusto, lección y consuelo; la palabra del artista, del sábio y del santo; lloro por los que han perdido al que enjugaba sus lágrimas; lloro por la pátria insensata é infeliz que ha visto desaparecer al más grande de sus hijos, sin un estremecimiento doloroso, como esos enfermos tan graves que se pueden mutilar sin que lo sientan."

Estas pocas palabras forman el mejor elógio del varón insigne cuya larga vida consagró al cultivo del arte musical, á la piedad y á las obras de misericordia. Nada más acepto á los ojos de Dios que el bien que se derrama sobre la tierra; máxima que el señor Masarnau no olvidó nunca y que practicó incesantemente.

El estudio de la vida de tan ilustre patricio, es uno de los más difíciles que contiene este volúmen, pues tranquila y serena como una hermosa noche de verano, ofrece pocas vicisitudes y peripecias.

¡Cuántas veces en épocas calamitosas se le vió arrostrar el contagio de la peste, presentarse en la triste y hasta hedionda morada del menesteroso y alargarle con sus propias manos los socorros, recorrer los hospitales de los coléricos, reconocer sus medicamentos, sus camas, inspeccionar la asistencia, contribuir con crecidas sumas á mejorar el local, á procurar la mayor comodidad al enfermo! Actos són estos que emnoblecen al hombre, que colocan sobre la frente del que los practica sin vanidad, una aureola resplandeciente de gloria, de la gloria más envidiable, la que conduce á gozar de la presencia divina. Almas y espíritus mezquinos, preocupados con las cosas mundanas, preguntarán acaso: ¿qué títulos tiene el señor Masarnau para que la posteridad le coloque al lado de los grandes hombres? Seguramente, responderemos nosotros, no ha conquistado un reino con una batalla, no ha levantado un templo que legue al mundo sus monumentos arquitectónicos, no ha fundado una ciudad, no ha seducido á las masas con la mágia de su elocuencia en la plaza pública ni en el Parlamento, no ha escrito ninguna de esas obras á que se dá el nombre de monumentos literarios, es verdad; pero ¿hay título más envidiable que el de bienhechor de la humanidad? Sin embargo, ¿quiérese una muestra de su talento, de su delicado sentimiento para el arte músico? Véanse su *Tesoro del pianista*, con el cual propagó en nuestra pátria el conocimiento de los clásicos, casi por completo desconocidos; su *Llave de la ejecución*, que, aunque de pequeñas dimensiones, es de grande utilidad; su precioso libro de *Cánticos de la Alemania católica*, armonizado por él, y un sinnúmero de composiciones, escritas la mayor parte para voces blancas, en muchas de las cuales su inspiración se vé, acaso, constreñida por las condiciones con que se escribieron, pero sintién-

dose en todas ellas la mano del concienzudo armonista; y por último, despues de haber consagrado toda su larga vida al cultivo del divino arte, pocos dias antes de que la muerte cortase el hilo de su existencia, y agobiado de padecimientos, corregia las pruebas de una *Misa de pastorela*, sencilla, pero llena de unción religiosa.

"No debiéramos en este mundo para unos momentos de vida que tenemos, tratar de ser elocuentes oradores, escritores famosos, eminentes poetas, ni grandes capitanes; debiéramos, sí, tratar de ser felices." Esta máxima de un filósofo griego, tan sencilla como pura, debió de servir de norma al señor Masarnau, pero con el agregado de que la verdadera felicidad sólo consiste en la práctica de la virtud, en el bien que hacemos á nuestros semejantes. Quien como él consagró los setenta y siete años de su existencia á obras tan meritorias, adquiere los verdaderos títulos á la estimación y aprecio de sus conciudadanos, de la humanidad entera.

Era natural de Madrid, donde nació el 9 de Diciembre de 1805. En edad bien temprana dió á conocer su vocación é instintos artísticos, hasta el punto de que á la de ocho años compuso una Misa á cuatro voces, con acompañamiento de órgano, y cuya partición original, segun dice el señor Esperanza y Sola, se ha encontrado á su muerte entre sus papeles, y que tocada por él, é interpretada por los cantores de la Real Capilla, se estrenó en la iglesia de San Justo, de esta córte, el dia de San Pedro Alcántara. Tan raro ejemplo de precocidad sólo es comprensible en el niño que ya años antes, y apenas iniciado por su padre en los rudimentos del solfeo, entretuvo un dia su ócio escribiendo en un papel la lección de violin que oia desde su casa estudiar á un vecino suyo.

El ilustrado y docto académico Don Pedro de Ma-

drazo publicó en *El Artista*, cuando no soñaba aún en ser Consejero de Estado, ni peinaba canas, la biografía de Masarnau, en la que consigna que éste consagraba sus largas vigilias al estudio de la música, teniendo por maestro á Don José Rouré y de Llamas, organista de la catedral de Granada, en donde se encontraba Masarnau emigrado con su familia. En esta córte tuvo por maestros de música á Boxeras, Nonó y Don Angel Inzenga; por aquella época estudió nuestro biografiado el latin, la filosofía, las matemáticas y la física, que le enseñaron Mata y Araujo, los PP. Agustinos de la Encarnación, Don Antonio de Llamas y el sábio Don Antonio Gutierrez.

En 1819 fué nombrado gentil-hombre supernumerario de casa y boca, cuya efectividad se le concedió en 1846 con motivo de la declaración de mayor edad de la reina Isabel; tambien recibió señaladas muestras de afecto de Isabel de Braganza, para la cual habia escrito varias composiciones; en el severo templo del Escorial fué Masarnau el encanto de la córte de Fernando VII, por la diestra manera con que tocaba el órgano y acompañaba las plegarias de aquellos monjes. Ajeno Masarnau á nuestras discordias políticas, se vió, no obstante, envuelto en ellas en 1823, á causa de haber caido su padre en desgracia con el rey, lo que le obligó á marchar con toda su familia al extranjero, viviendo durante su larga emigración en Lóndres y en París, el jóven artista, del producto de su trabajo y de sus composiciones.

"De entonces data, dice el señor Esperanza y Sola, la asombrosa ejecución que se admiraba en él, la corrección admirable en su manera de tocar, y el gusto y la austeridad, por decirlo así, que revelaba en la interpretación de las obras musicales.

"Vuelto á España en 1829, adquirió pronto justa celebridad, y en las largas temporadas que desde aquel año hasta el de 1837 pasó en Madrid, su permanencia fué utilísima para el arte, que por aquel entonces se hallaba en un estado de postración y decadencia que conviene olvidar. Las reuniones que en su casa tenia los domingos, y en donde se tributaba merecido culto á los clásicos de la música, punto ménos que desconocidos aquí; sus artículos literarios escritos en el ya mencionado *Artista*, eco de los que llevaban la bandera del romanticismo y plantel de renombrados literatos, fueron el principio de la resurección del buen gusto y de la buena música. El amor al arte, sin embargo, le atraia al extranjero, donde su gran talento era apreciado en todo su valer, siendo causa de nuevos viajes. En ellos trabó íntima amistad con Rossini, Bellini, Meyerbeer, Beriot, Moschelles, Heuselt, Cramer, Schelinger y otras celebridades contemporáneas; en ellos adquirió gran caudal de conocimientos en la literatura española y extranjera, lo mismo que en matemáticas, física y astronomía, ganándose el afecto de Arago, Faraday y Pouillet; en ellos se le vió concurrir asíduamente á los círculos del autor del *Barbero de Sevilla*, de Ochoa, de Dauzáts, del barón Taylor y del mismo Luis Felipe. Y por cierto que en la tertulia íntima de éste, Masarnau vengó á su patria de las burlas de aquel amante de las bellas artes españolas, pero no tanto de los españoles, á quienes se cuenta definia, con la imparcialidad característica en todo extranjero que de nosotros se ocupa: *Un machine qui pompe l'air.* No se le ocurrió mejor al susodicho barón, para hacer gracia, ó tal vez por ofender el amor á la tierra de nuestro compatriota, que llevar un dia á la régia tertulia una colección de romances y aleluyas comprados en nuestra calle de To-

ledo, y colocarlas sobre una mesa, con un letrero en el que se leia: *Voilá l'art et les lettres en Espagne.* Rióse la concurrencia, y el único que no chistó palabra fué Masarnau, que se apresuró á volver al dia siguiente cargado de cuanto verso callejero pudo haber á las manos, y que colocó en la propia mesa, con otro letrero que, á su vez, decia: "*Muestra de las artes en Francia.*" Respuesta merecida y que dejó al barón escarmentado y corrido.

"Si apuntase, ligeramente siquiera—continúa el mencionado señor Esperanza y Sola—lo que el mismo Masarnau me ha contado respecto de todos ó casi todos los artistas de que he hecho mención, haria este relato interminable; pero no quiero pasar en silencio algo relativo á su amistad con Rossini. Aquel y Nourrit fueron los únicos delante de los cuales el Cisne de Pésaro compuso su inmortal obra *Guillermo Tell.* Masarnau estaba convaleciente de una penosa enfermedad y presa de un abatimiento de ánimo que preocupaba á sus amigos, cuando Rossini llegó á París con varios cuadernos de apuntes, que bien puede decirse eran bosquejos de la obra maestra que iba á escribir, y habia tomado en el castillo de Petit-Bourg, opulenta residencia del banquero español Aguado. Sabedor del estado de nuestro artista, fué á verle, y, como medio de distracción, le propuso si queria ir algunos ratos á su casa mientras él trabajaba la partitura de su nueva ópera, oferta que aquel aceptó con regocijo. Allí, en el modesto cuarto que tenia en el boulevard Montmartre, número 10, y mientras Boieldieu escribia en el piso segundo *La Dame blanche*, Rossini, de pié, delante de un gran pupitre, escribia con rapidez inusitada la partición, no permitiéndose reposo mas que para satisfacer su afición al tabaco, rapé ó hablar con Masarnau, que estaba tendido en un sofá, y en-

señarle lo que iba escribiendo, mostrarle el desarrollo que pensaba dar á las ideas apuntadas en sus cuadernitos, ó consultarle sobre el efecto de algunos pasajes. Una de estas veces, y en el momento de entrar Nourrit, volvióse á ellos Rossini, diciéndoles: "Acabo de escribir un trozo que creo os ha de gustar"; y sentándose al piano el gran maestro, él, Masarnau y el celebre tenor, cantaron por vez primera el admirable terceto del *Guillermo*, sublime é inspirada página, y de las de más valer en el arte lírico-dramático en nuestro siglo.

"En cuanto al aprecio que hiciera el autor de *Otello* de la opinión y fallo de Masarnau, no está de más que recuerde lo que en otra ocasión apunté, aunque callando el nombre; nuestro artista fué el primero que dijo á Rossini lo bueno y lo malo que habia en su *Stabat*, dededicado al comisario de Cruzada, Varela, y la jugarreta que sospechaba habia hecho á los españoles, y que aquel no tuvo otro remedio que confesar, escribiendo más tarde los trozos que habia incluido como suyos y eran obra de su amigote Tadolini."

En la sala de una casa modestísima de París, y allá por el año 1838, reuníanse á comer todas las noches tres personajes, que despues de haber llenado este requisito indispensable, se entregaban por largas horas al estudio é interpretación de las obras de los clásicos y de las que ellos mismos habian compuesto.

Se hallaba cierto dia sentado al piano y ejecutando un vals que pocos momentos antes habia acabado de componer, uno de los antedichos personajes que por su tipo y las patillas rubias parecia inglés, cuando el más jóven de los tres que componian la sociedad, se adelantó con impetuoso arranque hácia el piano, y poniendo una mano sobre el hombro del que ejecutaba, le rogó volviese á repetir la obra que acababa tocar; no

bien acabó de hacerlo el compositor, el fogoso jóven le dijo: "La primera parte me encanta y es la mejor, por más que las otras tambien sean buenas; á mí se me ocurre otra manera de desarrollarle: ¿quieres dármele y que pase por mio?" Accedió el interpelado, quedándose el otro con la obra, y siendo el *Vals brillante*, en *lá* menor, ob. 34 de Chopin. Creemos completamente inútil decir quién era el que se la apropió; el despojado fué Don Santiago de Masarnau, gran pianista, y testigo de la escena, Alkan, el más concienzudo ejecutante de las sonatas del inmortal Beethoven.

Era tan grande el respeto que profesaba Masarnau al arte de la música, que consideraba su ejercicio como un verdadero culto, pero culto tan austero como el que profesaba al Supremo Hacedor. En prueba de esto no tenemos más que aducir que de la misma manera que cumplía diariamente con los preceptos que la religión le imponía, se consagraba invariablemente todos los dias al estudio de los clásicos: Bach era su favorito; las fugas de este compositor eran tan de su agrado, que cuando las había estudiado, como él sólo sabia hacerlo, en el tono en que se hallaban escritas, las trasportaba á todos los demás, con lo cual segun él decía, tenía tiempo de llegarlas á comprender tal cual su autor las había escrito, sin causar fatiga al oido con la monotonía de un mismo tono.

No fué su idea única y esclusiva al estudiar el divino arte, la de poder un dia regalar el oido del extraño con mayor ó menor maestría, no; Masarnau creía que el objeto de la música no era ese, creía que el Sér Supremo la había creado para mayores y más elevados fines, porque decía, y tenía razón, no siempre el que la escucha tiene corazón y sentimiento bastante para comprenderla; la estudió porque de esta manera creía poder elevarse

hasta Dios y olvidarse por completo de las amarguras y miserias de esta vida.

Tan sólo tocaba delante de los que él comprendía que eran acreedores á oirle. Sin embargo,. un dia se vió interrumpido por un caballero conocido suyo, (el cual varias veces había solicitado de él el favor de escucharle), en el momento que éste se hallaba ejecutando una melodía de Espadero titulada *La Fontaine*, la cual expresa con un prodigio de ejecución y de una manera tan admirable el susurro del agua, que hace el elogio más cumplido de un artista; rogóle Masarnau se sentara y escuchase aquella joya musical tan impregnada de bellezas. No bien hubo acabado de ejecutarla, con extraordinario primor, se volvió hácia su oyente, y le preguntó si había comprendido el pensamiento que su autor expresaba en ella, á lo cual respondió el interpelado, que no veía ni comprendía el valor de ella; levantóse Masarnau en un arranque de su enérgico carácter, y contestóle con mal humorado gesto: "*Lo creo, no la compuso su autor para vos.*"

"La educación sólidamente cristiana que Masarnau recibiera en sus primeros años, dice el señor Esperanza y Sola, habíase ido arraigando cada vez más en su alma, y durante su más larga estancia en París, pudieron observar, los que más íntimamente le trataban, un cambio en su manera de ser, y un casi total entrego, en las horas que sus deberes de maestro y de artista se lo permitian, á una vida de perfección religiosa y de sincera práctica de la virtud. Ya en ella le conoció Donoso, y dicho por él queda la impresión que le produjo, sin que alterase un momento la firme resolución que nuestro respetable amigo abrazára, ni las indirectas más ó ménos burlonas de sus íntimos Chopin y Alkan, no muy propenso el uno, que digamos, á la vida mística, y te-

niendo el otro, como él mismo confesaba á Masarnau, y este me ha dicho más de una vez, "la desgracia de no creer", ni las quejas de sus antiguos amigos, cuyo trato no frecuentaba tanto como en otros tiempos. Veíasele, en efecto, en lo más crudo del invierno, como me lo ha referido un testigo presencial y paciente á veces, salir de noche aún de su modesta vivienda de la rue Saint-Lazare, para oir la primera misa de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto; encontrábanse con frecuencia, y revueltos con las obras de Bach, de Hændel y Beethoven, ó con las composiciones originales que el mismo Chopin, Cramer y Moscheles le enviaban, libros de piedad y de devoción; y el que quisiera buscarle los domingos por la tarde, hubiera tenido que subir á una de las torres de Nuestra Señora de París, y allí le hubiera encontrado, en unión de otros jóvenes, presididos por el Padre Badiche, canónigo de aquella catedral, acompañando en un *harmonium* las Vísperas que á coro cantaban con un fervor que nada entibiaba, y eso que, como dice el mismo Masarnau en un curioso apunte hallado entre sus papeles, tuvieron ocasión en aquel nada cómodo lugar, que á falta de otro habian escogido, de entender y bien, las palabras del salmo: *Ante faciem frigoris ejus, quis sustenebit?*, supuesto que más de una vez las entonaron dando diente con diente.

"Allí conoció, continúa el mencionado señor Esperanza, el varón justo cuya vida á grandes rasgos bosquejo, y se ligó en íntima amistad con M. de Anssat, estudiante á la sazón, y muerto no há muchos años siendo prior de un convento de dominicos en Roma, quien desde luego le habló de las conferencias de San Vicente fundadas poco tiempo antes. Algo reácio al principio, aceptó por fin la propuesta de su amigo, asistiendo y siendo en breve uno de los sócios más acti-

vos y celosos de la que presidia el insigne escritor H. de Rancey, teniendo por compañeros á honrados menestrales, varias personas de la clase media y no escaso número de aristócratas, entre los que descollaba el príncipe Giedroyc, nobilísimo polaco, que, habiendo escapado milagrosamente de la fatal guerra que asoló á su pátria, al llegar á París repartió entre sus compatriotas, emigrados como él y pobres, un millón de francos, única suma que pudo salvar de su gran fortuna, yéndose á vivir á una miserable bohardilla, y dedicánnose á dar lecciones de matemáticas para atender á su harto precaria subsistencia; rasgo admirable de caridad, que cautivó el corazón de Masarnau y fué orígen de la amistad fraternal é inquebrantable que á entrambos unió desde entónces."

Entregado, pues, á tan útiles tareas, es decir, á la práctica de la más hermosa de las virtudes y al culto divino del arte á que habia consagrado su talento, pasó algunos años más en París, siendo inútiles cuantos ruegos y súplicas le hiciera su hermano para que volviese á España, hasta que alarmado éste con las nuevas que de allí recibia y presentaban á nuestro Don Santiago dispuesto á hacerse trapense, ó si no dispuesto á ser individuo de la legión de jóvenes que el Padre Lacordaire estaba reclutando en Roma para llevar á cabo la reforma de los dominicos de su pátria, usando de su autoridad como jefe de la familia, le intimó que volviese á su lado lo antes posible. Masarnau, de carácter bondadoso y sumiso cuando de órdenes superiores se trataba, no bien recibió el mandato, arregló su equipaje, despidióse de sus amigos y sin proferir la menor queja que pudiera traslucirse como enfado, vino hácia Madrid á llevar con su hermano la dirección del colegio que este acababa de establecer en el exconvento de las Vallecas.

Despues de haber permanecido en Madrid algunos años consagrado á ocupaciones inherentes á su nuevo cargo, á visitar los hospitales y á cultivar con el mismo entusiasmo que desde su juventud el arte musical, hasta que consiguió la realización del bello ideal que embargaba su alma y era su constante deseo, estableciendo en Madrid la primera sociedad de San Vicente, que tiene por objeto la práctica sencilla de las obras de Misericordia, consagrándose sus indivíduos á enjugar las lágrimas de los indigentes, á curar las llagas del alma y del cuerpo de los infelices y á llevar palabras de socorro y de consuelo al enfermo que yace en miserable bohardilla, al huérfano, al desvalido, y en fin, á todo aquel que la desgracia atormenta, y á los que segun decia Masarnau, *han ascendido á pobres.*

Lentamente se fué propagando la Sociedad de San Vicente de Paul en Madrid y por España.

El aumento de sócios trajo consigo gran número de sinsabores y disgustos. Anuncióse la división de la Conferencia, que se empezó á llamar de San Sebastian. Los designados para pasar á la de Santa María, segunda de Madrid, lo escucharon como una sentencia de marchar á Ultramar. Todos querian quedar en la de San Sebastian y al lado de Don Santiago.

Hubo por cierto un episodio, que no queremos omitir. Habia entrado pocos dias antes en la Conferencia el célebre marqués de Valdegamas, el cual habíase tratado algo con Don Santiago en París. No estaba aún en el espíritu del Reglamento, y, queriendo hablar sobre el asunto, soltó con su voz campanuda el inevitable: —"¡Pido la palabra!"—

Un cañonazo disparado en la habitación inmediata no hubiera causado más estupor. ¡Pedir la palabra en una Conferencia! Don Santiago, con su calma habitual é im-

perturbable, dijo sencillamente: —"Entre nosotros no se acostumbran esas fórmulas."

El marqués de Valdegamas llegó bien pronto á ser un excelente sócio, tan humilde como celoso y caritativo.

¡Pero cuánto tuvo que trabajar Don Santiago para formar el carácter y el espíritu de tantos sócios!

Él los enseñó á metodizar la vida y aprovechar el tiempo. A la puntualidad rigorosa y hasta por minutos. A no faltar á la verdad hasta en lo más ligero. A huir de la político-mania. A llevar apuntación rigorosa de todo, y no fiar en la memoria. A no murmurar de nada ni de nadie. A consignar en todos los escritos la fecha del dia. Y á otras cosas que de él aprendieron sin sentir, y quizá sin apreciarlas, aunque pudieran enumerarse entre las *pequeñas virtudes*. En este país, donde hay las dos frases de la más alta y supina holgazanería, que són *hacer tiempo* y *matar el tiempo*, Don Santiago enseñó á sus consócios más con el ejemplo que con la palabra, no á *ganar tiempo*, frase equívoca, sino á *economizar el tiempo*, *metodizar* el tiempo y *utilizar* el tiempo, tasándolo como el pan en tiempo de carestía.

Estando ya enfermo, dedicaba aún no pocas horas del dia á visitar á los pobres. Cuando su enfermedad se agravó, sufría sus dolores con paciencia y resignación. Conociendo su cercano fin, deseó terminar sus dias en una casa de San Vicente de Paul, y solicitándolo, obtuvo hospedaje en la que tienen establecida en Chamberí los PP. de la Congregación de la Misión, que no sabemos qué motivos tendría para desistir de ello.

Deseando evitar que nuestros juicios puedan aparecer apasionados, y acaso hijos de un entusiasmo que, aunque legítimo, podría tal vez alejarse de la exactitud é imparcialidad, únicos fines que siempre nos propone-

mos, terminamos este estudio con algunas palabras del insigne crítico señor Esperanza y Sola:

"Entrado Diciembre, sus padecimientos se aumentaron y agravaron, y fué preciso indicarle la conveniencia de que se preparase espiritualmente. Oyó el aviso con la humildad del cristiano y la serenidad del justo; y persuadido de que la muerte, como decia el incomparable autor de los *Comentarios al libro de Job*, es "mandamiento de soltura para el alma, que deja esos gusanos que la sirven de grillos y esta camisa á que está agarrada," preparóse á ella, dictando y firmando una carta á sus conocidos de Madrid para que asistiesen al solemne acto de darle el Viático. Fortalecido su espíritu con los Sacramentos de la Iglesia, rodeado de amigos cariñosos que le miraban como padre, como guía y como maestro, entregó su alma á Dios el 14 de Diciembre de 1882. Poco tiempo antes de espirar, y cuando ya su mirada era incierta y su lengua apenas podia articular palabra, viendo postrada al pié de su mezquina cama una pobre, mandó se la diese un socorro. Murió, bien puede decirse, como habia vivido, dando limosna."





POETAS ESPAÑOLES.

INTRODUCCIÓN.

L TEATRO, como una de las manifestaciones del arte, es indudable que ha contribuido y contribuye al esplendor de los pueblos, ejerciendo una inmensa influencia en la civilización y progreso de las sociedades: en él se manifiesta esa sublime fusión de lo verdadero y lo bello, de lo real con lo ideal; ese encantador consorcio entre la cadencia rítmica, esa flor primorosa, fecundada por la inteligencia que se denomina poesía dramática, que no brilla por igual en todas las épocas, y sufre intermitencias, cansancios y trasformaciones, del mismo modo que las van sufriendo todas las sociedades, dentro de las bases fundamentales en que descansan, y sin destruir jamás los imperecederos principios que las constituyen.

Así como la naturaleza obedece siempre á leyes invariables, pero se modifica y cambia de aspecto, el hombre piensa siempre de la misma manera, pero pro-

gresa en sus conocimientos y desenvuelve en más ancha esfera sus ideas, el teatro, para formar los pueblos, canta siempre en igual forma y en idéntico metro. Lo propio sucede en todas las manifestaciones del arte, y más especialmente en la poesía dramática; la decadencia, la postración existen, pero sólo como la nube que cubre por un momento la tierra, y que al disiparse deja que el sol nos mande nuevamente sus vivificantes rayos; la transformación tiene lugar constantemente, pero es el nuevo impulso, la desconocida savia, el divino aliento que hace renacer á la vida una concepción más perfecta, una forma más hermosa.

Nuestra literatura dramática ha sufrido, como la de todos las países, estas decadencias y estas trasformaciones, como natural y lógica consecuencia de sus épocas de esterilidad y languidez. Ha tenido su siglo de oro en el que brillaron nuestros más esclarecidos escritores dramáticos, y sus años de extravío y perversión; ha sido admirada un dia por su clasicismo, ha sabido despues inspirarse en el romanticismo que debia inmortalizar tantos génios en Europa; hoy á su vez va con incansable afán en busca de nuevas corrientes, en busca de esa manera de trasladar al teatro todas las luchas, todas las pasiones, todos los problemas, todos los sentimientos, todas las aspiraciones y todas las inquietudes de la sociedad moderna.

Antes de entrar en el estudio de nuestros poetas dramáticos de este siglo, fijemos el concepto del clasicismo, del romanticismo y del realismo.

Desde Aristóteles y Horacio se viene sosteniendo que la unidad de lugar y de tiempo són condiciones esenciales para la perfección de las obras dramáticas. Ambas reglas están observadas en los más bellos modelos de la literatura griega; ambas han sido apoyadas

con razones de gran peso y de no poco valer por multitud de preceptistas; y sin embargo, ha llegado un tiempo en que hombres de excelente ingénio, algunos de ellos muy conocedores del arte griego, las han abandonado, siendo muy notable que sus obras, aunque reprobadas por los que se preciaban de eruditos, eran objeto de admiración y aplauso para otros. Parte no pequeña han tenido en esta revolución literaria nuestros grandes poetas dramáticos, contra cuya licencia ha clamado largo tiempo la crítica, impugnada sólo por el ejemplo, si impugnación puede llamarse el no decir nada contra ella y componer obras que obtenian gran éxito al ser representadas y eran de mucho agrado para los que no las juzgaban comparándolas con las del teatro griego. Mas al fin, examinada filosóficamente—como debia suceder más ó ménos tarde—la opinión de los partidarios de la antigüedad, no han podido ménos de convencerse del acierto que guiaba á los innovadores al quebrantar unos preceptos buenos sin duda para la antigua literatura dramática, mas no para la moderna, que por necesidad tenia que acomodarse á otros sentimientos, á otras ideas y á otras costumbres; en una palabra, á otra civilización completamente distinta de la de los antiguos.

No entraremos á exponer todas las razones con que han defendido su respectiva opinión así los partidarios de la escuela clásica como los de la romántica; pero al ménos reproduciremos algunas de las principales consideraciones con que han ilustrado tan difícil cuestión escritores distinguidos. Entre ellas se encuentra la de un autor dramático (1), que se expresaba en estos términos al hablar de la poesía dramática:

---

(1) Don Antonio Gil y Zárate.

"Ningun otro género es con efecto tan susceptible como este de las modificaciones que las diferentes civilizaciones pueden comunicar á las obras literarias; verdadero trasunto de la sociedad, tiene que caminar á par de ella, que recibir todas sus impresiones y ostentar por donde quiera el espíritu del siglo. De otra suerte, no sería entendido de los espectadores. Los demás géneros pueden sin tanto inconveniente ceder algo á las exigencias eruditas, confiar más en el saber de los lectores, pedir galas á literaturas exóticas: el poema dramático vive de actualidad, necesita el favor popular, tiene que acomodarse á la inteligencia, al modo de sentir del gran número de personas de todas clases, sexos y edades que asisten á las representaciones, y que exigen todos los placeres proporcionados á su gusto, sin que pueda tener el paladar hecho á los gustos de otros tiempos y de otros países. Por este motivo, raro es el sistema dramático de una nación que ha podido ser en su integridad trasladado á otra; y los gustos en esta parte són tan varios como los pueblos."

Hé aquí la razón que justifica, por decirlo así, el haber prescindido en la moderna literatura dramática de las unidades de lugar y tiempo. Para que la acción dramática fuere lo más interesante posible en nuestros tiempos, debia ser más complicada, y como esta complicación casi nunca era compatible con la observancia de aquellas reglas, se conoció la conveniencia de olvidarlas. Las reglas sobre el tiempo y el lugar, podrá decirse, eran no sólo inútiles, sino perjudiciales. ¿De qué sirve, pues, el arte? De mucho, porque si hay preceptos que andando el tiempo no deben observarse, otros no se pueden desconocer ni olvidar sin que el mejor ingenio se extravíe, y dé por consecuencia poco estimable fruto. De que algunas reglas sean solamente propias

para una civilización y no para otra, jamás podrá deducirse que todas deben ser condenadas.

Segun algunos autores, el *clasicismo* es el género de literatura en que se subordina el concepto á la locución, en que se ajusta á la idea la frase, consistiendo la perfecta creación en la forma; y el *romanticismo* es el género de literatura en que la frase se ajusta á la idea, en que la locución se acomoda al concepto, consistiendo el génio en la perfecta creación del espíritu.

Pero concretándonos á lo que nos proponemos estudiar en esta introducción, diremos: ¿qué era el romanticismo? El teatro romántico nos ofrecia pintura levantada de caractéres y pasiones, energía de afectos, exacerbación de lo patético y de lo trágico hasta confinar en la locura, interés prodigioso, vida exuberante. Era ciertamente exajerado y falso; basaba sus construcciones en deleznables cimientos; atropellaba con singular osadía los fueros de la verdad y del arte; pero algo habia allí grandioso é inusitado que despertaba en el alma profunda emoción.

Basta para poner esto de manifiesto recordar los dramas de Víctor Hugo y de Dumas (padre); leer las inspiradas páginas del teatro del duque de Rivas y de García Gutierrez, y en el fondo de aquellas pasiones volcánicas, bajo aquellas figuras atormentadas y convulsas como las figuras pintadas en el Vaticano por Miguel Angel, hallareis siempre alguna grande idea, algun levantado pensamiento. Cuando leemos ó asistimos á la representación de las obras dramáticas de aquellos génios, vemos en esas figuras gigantescas, personificaciones de grandiosos aspectos de la naturaleza humana: en aquellos sucesos encontrareis retratadas las grandes luchas de la vida y de la historia; en aquellos versos inspirados vése fulgurar, bajo metáforas atrevidas é

imágenes dantescas, pensamientos altísimos y elevadas concepciones; y en todo ello, accion, pasiones, personajes y parlamentos, vemos palpitar y bullir como lava incandescente la nueva idea, el divino verbo de la moderna civilización.

Y si queremos ver la idealidad romántica fundida con la verdad; si queremos encontrar no sólo el prototipo y el modelo del verdadero romanticismo, sino del realismo en lo que de legítimo tiene, admiremos las obras del más humano de todos los escritores dramáticos, del que nos ha presentado en su teatro más fielmente retratado que ningun otro escritor el elemento permanente del arte, que se encarna en los hombres de todos los pueblos y de todos los tiempos, y que es, en fin, reflejo y copia, no ya de una pasión, no ya de una civilización, sino de todas las pasiones, de todas las civilizaciones, de todos los pueblos, ó lo que es lo mismo, de la humanidad entera.

Este portentoso génio es Shakespeare. No exento de errores y extravíos sin duda, pero, con todos ellos, punto el más alto á que ha llegado la inspiración dramática, fusión admirable de la verdad y de la belleza realizada por un increible concierto del génio y de la inspiración con el talento y el buen sentido.

El romanticismo de nuestros dramáticos de 1830, fué un himno á la libertad, al progreso y á la revolución, de la misma manera que el romanticismo de nuestros autores del siglo XVII, fué un himno no ménos grandioso é inspirado á la fé y al honor castellano.

No seria imparcial ni completo este estudio del romanticismo si no tratáramos de averiguar si hay en él algo de legítimo. El romanticismo, como toda reacción, responde á una acción, y sus exageraciones fueron en un principio una protesta contra el clasicismo.

¿Dónde está el pensamiento que fecunda esos dramas conocidos con el nombre de románticos? ¿Dónde el ideal que los anima? ¿Dónde el alto concepto, el profundo sentimiento que animó á sus autores al escribirlos? ¿Dónde los personajes dotados de viva, permanente y característica personalidad?

Buscad en ellos cualquiera de estas condiciones, y la decepción será terrible, porque nada de eso se halla en aquellos dramas. Sus autores no se propusieron nada, ni obedecieron á ninguna idea al escribirlos. Pintaron pasiones vulgares, imaginaron descoloridos personajes y pusieron la pasión y el interés, no en el alma de estos, ni siquiera en sus hechos, sino en las situaciones resultantes del concurso fortuito de causas ajenas á la voluntad de las figuras. Lo sacrifican todo á efectos mecánicos y externos, á cuadros trabajosamente preparados y á costa de la verdad á veces.

De este modo, el mecanismo sustituye á la idea; el escritor se trueca en confeccionador de efectos y constructor de ruinas; y para despertar en el público la emoción y el interés, no se habla á la razón ni al sentimiento, sino á la fantasía en sus más inferiores manifestaciones. El autor no se cuida por lo general de que el espectador tenga corazón, sino nervios, y fácilmente los excita con escenas de efecto y con largas tiradas de versos huecos y declamatorios que salvan las situaciones difíciles, gracias al robusto pulmón de los actores.

Terminada por una especie de conciliación la encarnizada guerra entre el clasicismo y el romanticismo, hallábase en cierto estado de relativo reposo, cuando de repente surgieron en él nuevas tendencias y aspiraciones que, bajo el nombre de realismo primero y de naturalismo despues, han iniciado un período de lucha y desasosiego, del cual ha de surgir una profunda tras-

formación del arte, á la que acompañará seguramente una renovación total de la estética.

La nueva revolución coincide con el movimiento romántico en la protesta contra la rutina académica, la tiranía de las reglas y preceptos y las imposiciones de la tradición clásica, y por consiguiente, en el espíritu de libertad que la anima.

Que el romanticismo no es ideal del teatro en la época presente, cosa es que no necesitamos esforzarnos en probar. Producir la belleza, y causar, por lo tanto, en el ánimo del espectador aquella emoción deleitable y pura que se denomina estética, es el fin que debe proponerse el escritor dramático; si consigue este resultado, importa poco que carezca de belleza lo que representa su obra; basta que sea bella su representación, esto es, la forma de que necesariamente ha de revestir el pensamiento que le inspira y el asunto que desarrolla.

Estudiar el mundo en que vivimos, proponer la solución de los graves problemas que constantemente nos abruman, encarnar en los hechos, unos tras otros, los heterogéneos dogmatismos subjetivos que aparecen en nuestro horizonte, exponer las pasiones y los pensamientos humanos tal como se presentan en la exterioridad de la vida, para quilatar su alcance y aprender á dirigirlos, esto es lo que se quiere que sea el teatro en la época presente, para que de este modo pueda llamarse la idea de nuestro siglo.

No es preciso demostrar que no són las producciones de carácter histórico, sino las de costumbres, las que mejor se avienen al carácter y tendencias de esta nuestra época; siempre que estas tengan algun fin trascendental fuera del estético, segun deseo muy generalizado, pues no es sin duda alguna volviendo la vista á

los tiempos que pasaron como nuestro siglo piensa ver dicho fin realizado.

Creemos que el arte tiene en sí recursos bastantes para la producción de lo bello; creemos que el arte puede y debe cultivarse por el arte; pero no vacilamos en asegurar que en la complejidad de aspiraciones de la época en que vivimos, el verdadero escritor que quiera elevarse al sentido de lo humano, ha de abarcar todas las modernas esferas de actividad y no encerrarse exclusivamente en la del sentimiento.

Esto es lo que se observa en los escritores de nuestra época, pues se ve que han seguido en su espíritu todas las evoluciones del pensamiento en la sociedad moderna; ni tampoco podria ser otra cosa en la íntima unión que entre el pensar y el sentir existe.

Exije el género realista, tal como nosotros le entendemos, un profundo y casi anatómico conocimiento del corazón humano y de la sociedad presente, gran conocimiento de la escena, un detenido estudio y la pintura fidelísima de los caractéres; y por último, es indispensable la verdad del diálogo, como tambien la naturalidad del lenguaje.

Puede el escritor dramático que reuna todas estas condiciones llevar al teatro las más exaltadas pasiones, los más terribles conflictos, los más abominables caractéres y las más espantosas catástrofes; pero es menester que con tal verdad las pinte, con tal lógica los desarrolle, y con tan primorosa forma los vista, que el espectador, cediendo á su irresistible influjo, aplauda y encuentre deleitable lo que siendo en la realidad espantoso y repulsivo, se le ofrece embellecido con delicado arte.

No creemos conveniente llevar al teatro el naturaralismo repugnante y grosero de Zola; no entendemos

que deba proscribirse de la escena el romanticismo bien entendido; pero deseamos que la vida tenga un eco en nuestra literatura dramática; que sus grandes problemas, sus grandes dolores, sus grandes virtudes y hasta sus grandes vicios, conmuevan é interesen, fiel pero poéticamente pintados, á nuestro público. Deseamos que exista el drama de costumbres, drama que por algunos lados confina con lo trágico y por otros con lo cómico; que tiene á un tiempo la realidad de lo verdadero y la poesía de lo bello; que encierra á la vez emocion, deleite y enseñanza; que atiende por igual á la trascendencia del pensamiento y del fin, á la belleza de la concepción, á la pintura viva y verdadera de los caractéres y de las pasiones, al interés de la acción, al colorido de la forma. Deseamos que se vaya al teatro á pensar, á gozar y á sentir; no sólo á recrear la fantasía con cuadros sorprendentes y el oido con versos armoniosos.

Creemos que todo lo real sea representable en la escena; pero existe un límite que el gusto traza mejor que nadie, y cuya determinacion ha de confiarse á la prudencia del escritor y al instinto del público. Aun dentro de este límite, tiene completa libertad para ofrecer al público catástrofes terribles y conflictos pavorosos siempre que sepa hacerlo con arte é ingénio, ó lo que es lo mismo, siempre que acierte á templar lo terrible y doloroso de la emocion que cause, con el deleite estético que le acompañe.

Quede, pues, sentado que el teatro debe ser realista, en el sentido de que ha de inspirarse en la fuente viva de la realidad, pero embellecida.

Rechazamos como anti-artísticas las producciones dramáticas en que de una manera exacta y detallada pintan las hediondeces y miserias más bajas de la socie-

dad, erigidas en único objetivo del arte dramático. Gracias al buen sentido de nuestro público, ese teatro no ha formado escuela en España. Cuando se han representado algunas de esas obras, desfiguradas al trasladarse á la escena española, han caido bajo el peso de la indignación pública.

El pensamiento, la idea trascendental es la aspiración de nuestro siglo; debe, pues, el escritor dramático inspirarse, no en pasadas tradiciones, sino en fuentes más reales y próximas, en cuanto que toda manifestación literaria ha de ser, no sólo expresión subjetiva del artista que produce, sino de la época en que crea; siendo por consiguiente preciso que nuestro teatro exponga hoy toda nuestra vida actual en todas sus maneras de ser y en todas sus aspiraciones, será más aproximada al ideal propio de nuestro tiempo, la obra que reuniendo todas estas condiciones, desenvuelva en la escena la manera de obrar, de pensar y de sentir de la sociedad viviente.

La obra dramática necesita contener algo más que forma. Y, fijémonos un momento en esto, para que lo que pensamos no se preste á interpretaciones, y no digamos sin querer lo que no deseamos decir. Hemos afirmado que los génios nacen en todas las épocas, y lo mismo decimos en cuanto á los ideales y belleza intrínseca de las obras literarias; razón por la cual, no creemos en el progreso de las obras poéticas, tal y conforme se entiende esta palabra aplicada á la ciencia y á la industria; pero es asimismo indudable, que las trasformaciones que sufre la poesía dramática cambian por completo su antigua forma, y que se nutre de las nuevas ideas que brotan con los siglos. El corazón siempre es el mismo; pero no siente de igual manera todos los dias.

Igual trasformación, igual cambio en el gusto, puede

observarse en la música. Las divinas melodías italianas siempre cautivarán conmoviendo nuestro ánimo; pero en las armonías alemanas admiramos más arte, más belleza, porque hay más profundidad en el fondo de la creación musical. En un siglo, ante una generación que exije á la música algo más qne sentimiento, no puede sostenerse que la forma es el todo en la poesía dramática.

Pongamos punto á estas consideraciones, que no por sabidas de todos debieran olvidar nuestros escritores de todos géneros, y han de tener muy presentes aquellos de nuestros dramáticos que, no desprovistos de genialidad, caminan estraviados por la senda de antiguos y muertos ideales, produciendo obras que, á pesar de la galanura poética y de la originalidad de la inventiva, no són en su esencia más que pálidos reflejos de una era de gloria que pasó para nuestro teatro, y que, si bien digna de consideración y estudio, no ha de ser objeto de único y exclusivo modelo, encerrando el arte en retrógrada tendencia.

Deben, pues, los que se sientan con vocación suficiente para dedicarse al cultivo de la literatura dramática, dejando aparte el clasicismo, fundir en una fórmula comprensiva los elementos legítimos provechosos del romanticismo y del realismo, es decir, seguir los caminos trazados en las obras que nos han legado García Gutierrez, Hartzenbusch y Ayala.





DON ANTONIO GARCÍA GUTIERREZ.

ON PROFUNDO temor, y más profundo respeto todavía, damos principio á este estudio crítico-biográfico, por referirse á uno de nuestros más ıdes poetas dramáticos contemporáneos, y por el nal temor que debe embargar el ánimo de quien ha) hace poco tiempo cubrir de tierra sus inanimados os.

a personalidad de García Gutierrez, sintetiza una :a gloriosa é inolvidable de la literatura española, fecunda en génios ideales, como rica y vária en sus ifestaciones artísticas. Período que ha ejercido y e ejerciendo notabilísima influencia en las ideas, las umbres y los sentimientos, hasta de las generacioque no lo alcanzaron.

n aquel brillante período de nuestra historia, se le:ó el espíritu nacional hasta la altura en que al pree lo contemplamos, que relativamente es considee, desde un abatimiento y postración, que no puemirarse sin asombro.

El despotismo ciego y la ignorancia; la guerra y la miseria; el fanatismo cruel; las preocupaciones y el abandono, parecian cerrar todas las puertas de salvación á este pueblo sin ventura, cuando aquella pléyade de amantes de las letras, de espíritus osados y vigorosos á quienes debemos el más profundo reconocimiento, empezó á reunirse y á contar uno por uno sus adeptos, en el inolvidable y mezquino saloncillo del café del *Príncipe* de la Córte.

Aquellos héroes de las luchas de la inteligencia, con sus propias virtudes en el fondo y los mismos defectos en el carácter, recordarán siempre el tipo nacional de tantos otros como ilustran la historia pátria en los antiguos y modernos tiempos, con sus proezas insignes en la defensa del territorio, en la conquista y en los descubrimientos.

La misma valentía y la misma fé que nuestros guerrilleros y conquistadores de mundos desconocidos, necesitaron nuestros literatos del *Parnasillo* y del *Liceo Artístico* de Madrid, para abrir su espíritu á las ideas revolucionarias que venian del extranjero odiado, romper las trabas de una retórica incipiente é intolerante, dejarse arrastrar por el impetuoso romanticismo, encariñarse con la crítica, tenida por demoledora é impía, y echar, en fin, á fuerza de caidas y triunfos, las bases de nuestra literatura contemporánea.

Aquellos insignes cultivadores de la lírica y la dramática, lanzaron con sus obras el primer grito de guerra, que fué como la fórmula literaria que sirvió á sostener el teatro durante medio siglo, y sirvió para despertar á la musa nacional adormecida por la influencia arcáica de principios del siglo y fines del XVIII. En aquellas grandiosas obras, que no se proponian otra cosa que despertar en el alma del espectador aquella

emoción intensa, mezcla de contemplación y de sobresalto, de goce y de pena, que produce la violenta lucha de ideas, pasiones ó intereses, encarnada en una acción palpitante de interés, llena de sentimiento y de pasión, fecunda en lances trágicos ó sorprendentes, y necesariamente terminada en sangrienta y temerosa catástrofe; realzado todo ello con las galas de la imaginación poética, los adornos de la versificación y las riquezas del estilo. Aquellas obras eran la encarnación de la vida en su aspecto exterior y plástico; el sentimiento en toda su exuberancia; la fantasía en la plenitud de su desarrollo poético; el color predominando sobre el dibujo; la vida, el movimiento y la acción avasallando la idea; por teatro, el corazón agitado por la lucha furiosa de los afectos; por medios, la pasión y el interés; por fin, las emociones del temor. Tal fué el grito de guerra lanzado por los asíduos concurrentes al *Parnasillo*,—entónces oscuros y modestos ingenios,—y que se conoce en la historia de la literatura con el nombre de *romanticismo*.

Eran aquellos tiempos en que en las montañas de las Provincias Vascas y el Maestrazgo, luchaban cristinos y carlistas y en el Parnasillo clásicos y románticos.

La escuela en que figuraron como escritores Cadalso, Melendez Valdés, Jovellanos, Iriarte, Cienfuegos y Moratin, y como preceptistas y críticos Luzan, Mayans y Campmany, se defendia con más denuedo que los tradicionalistas en las breñas; pero en vano, porque la entusíasta y apasionada juventud de 1830 se inspiraba en las inmortales creaciones de Calderón y de Rojas, de Tirso y de Alarcón, dando al olvido las anacreónticas y églogas candorosas, las acompasadas odas y tiernos idilios, las modestas y afrancesadas comedias, y con ellas todos los preceptos y todas las poéticas. Entonces,

así como los clásicos preceptistas volvieron los ojos atrás en busca de antiguos ideales, los románticos acudieron con avidez á inspirarse en aquel Calderón á quien juzgó Luzán con severidad predispuesta, y aquel Shakespeare á quien Moratin comentó con tan lastimoso como risible criterio. Así que de un lado las intransigencias clásicas de los preceptistas, y del otro la legitimidad y derecho del género injustamente desterrado de la escena, hicieron que se verificara aquella reacción y que los partidarios de la nueva escuela volvieran tambien atrás los ojos en busca de pasados ideales, inspirándose principalmente en la forma de nuestros dramáticos del siglo XVII, y creando aquel género refractario á los preceptos de los retóricos, ajeno en parte á la realidad y no muy conforme á lo verdadero, ni acaso á lo bueno; pero siempre bello, siempre ideal, siempre seductor, siempre poético, que bello seductor y poético es todo aquello que traspasando un tanto los linderos de lo real, pero sin perderse en los descaminos de lo imposible, eleva un momento el alma por cima de la vulgaridad cotidiana, y la hace sentir aquellos arrebatados impulsos, aquellos vehementísimos afectos, aquellas contemplaciones deleitables, y nunca sofocados, si á veces dormidos, en el espíritu, como reflejos que són de esos mundo ideales á que siempre aspiramos.

Vemos, pues, que en la reacción del romanticismo contra el clasicismo habia un verdadero ideal, y que se tomaban por modelo á nuestros antiguos dramáticos, la originalidad y el sentido de la época quedaban incólumes, de tal manera, que las obras escritas en aquel período de renacimiento, aunque llevan todas el sello de nuestro teatro nacional, són, sin embargo, en el fondo bien distintas de aquellas que produjeron nuestros antiguos ingenios. Por esta razón, el movimiento literario

de aquella época, fué un verdadero renacimiento, pues á la manera del gran desenvolvimiento de las artes en el siglo XV, efectuábase el desposorio de la antigua forma y pensamiento moderno, no tomando del pasado más que la parte de procedimiento experimental y práctico y la plasticidad de la forma, y dejando correr libre el ingenio en pos de nuevos ideales por los extensos horizontes del porvenir.

El *Parnasillo*, compuesto en su mayor parte de jóvenes dotados de clarísimo ingenio, que intentaban hacer despertar á las letras del sueño que por causas políticas dormian, es en la historia literaria de España un hecho análogo al del famoso *Cénacle* de París, formado algunos años antes, de donde salió con estrépito y gloria la escuela romántica francesa. Como esta escuela representaba, segun la espresión de Víctor Hugo, el *liberalismo de la literatura*, alarmáronse allí grandemente los clásicos escritores apegados á las antiguas formas y doctrinas. No bastando sus polémicas y sus sátiras á poner estorbo al nuevo impulso literario, llevaron la pugna hasta la ira. Siete de ellos formaron una pléyade doctrinal, é hicieron la ridícula gestión oficial de presentar una instancia á Carlos X para que prohibiese la admisión de obras románticas en el Teatro Francés. Sabida es la discreta contestación del rey. "Yo no tengo, les dijo, más atribuciones en este asunto que mi luneta en el *parterre*." Carlos X demostró de este modo mayor cordura y más sana crítica que Baour-Lormian, Jouy, Arnault y los demás sábios patriarcas del pseudo-clasicismo que habian firmado la exposición.

En España, los Listas, Gallegos, Reinosos y otros venerables varones de la antigua escuela, se opusieron algun tanto contra el espíritu innovador, que solia en

verdad producir obras harto atrevidas y extravagantes; pero nunca renunciaron para con la juventud, codiciosa de gloria, á su benévolo y protector magisterio, y acabaron por aplaudir, á vueltas de algunas restricciones críticas, las obras del duque de Rivas, de Gil y Zárate, de Martínez de la Rosa, de Espronceda, de GARCÍA GUTIERREZ, Hartzenbusch, de Zorrilla y de algunos otros ingenios que abrazaron los libres dogmas literarios de la escuela romántica.

Consideramos curioso, y más que curioso útil, copiar el interesante capítulo que con el título de *El Parnasillo* escribió el ilustre Mesonero Romanos en sus *Memorias de un setentón*. Este capítulo es una de las cosas que más avaloran el libro del discreto y docto escritor, porque contiene abundante copia de datos acerca de uno de los períodos de laboriosa transición en nuestra historia literaria.

"De todos los cafés, dice el señor Mesonero Romanos en el citado capítulo, existentes en Madrid por los años 1830 y 31, el más destartalado, sombrío y solitario era, sin duda alguna, el que situado en la planta baja de la casita contígua al teatro del *Príncipe*, se pavoneaba con el mismo título, aunque ni siquiera tenía entonces comunicación con el coliseo. Esta salita, pues, de escasa superficie, estrecha y desigual (que es la misma que hoy se halla ocupada por la contaduria del teatro Español), estaba á la sazón, en su cualidad de café, destituida de todo adorno de lujo, y áun de comodidad. Una docena de mesas de pino pintadas de color de chocolate, con unas cuantas sillas de Vitoria, formaban su principal mobiliario; el resto le completaban una lámpara de candilones pendiente del techo, y en las paredes hasta media docena de los entonces apellidados *quinquets*, del nombre de su inventor, cerrando

el local unas sencillas puertas vidrieras, con su ventilador de hojalata en la parte superior. En el fondo de la salita, y aprovechando el hueco de una escalera, se hallaba colocado el mezquino aparador, y á su inmediación habia dos mesas con su correspondiente dotación de sillas vitorianas.—Estas dos mesitas eran las únicas ordinariamente ocupadas por unos cuantos comensales, personas de cierta gravedad, diplomáticos antiguos en su mayor parte; y eran los señores *Cuadra*, *Arriaza*, *Onís*, *Aguilar*, *Pereyra*, *Dehesa* y *Carnerero*, los cuales, por costumbre inveterada, venian todas las noches á tomar su taza de café ó su jícara de chocolate, que se hacian servir á la mano desde el contiguo aparador, sin tomar para nada en cuenta la mezquindez y suciedad de los trebejos de cristal ó de loza en que aquellos confortantes les eran administrados. El resto de la sala permanecía constantemente desierto, y alumbrado tíbiamente por la tétrica luz de los candilones el empolvado pavimento de baldosa de la ribera, en cuyos intersticios crecía la hierba, que acudían ganosos á *pastar* los ratones y correderas con la misma franqueza que si fueran ganado de la Mesta en prado comunal.

"Pues bien, á pesar de todas estas condiciones negativas, y tal vez á causa de ellas mismas, este miserable tugurio sombrío y desierto, llamó la atención y obtuvo la preferencia de los jóvenes poetas, literatos, artistas y aficionados, que á la sazón andaban diseminados en los varios cafés de aquella zona, tales como el llamado de *Venecia*, en la esquina de la calle del Prado; el de *Sólito*, en la manzana frontera (que hoy no existe), y el del *Morenillo*, en la plaza de Santana.—Y á pesar de lo extraño que puede parecer, es natural que así sucediera, porque todos aquellos apreciables jóvenes, dados por vocación irresistible al culto de las musas, y un si es no

es tambien al de las nuevas ideas políticas, que no eran á la sazón moneda corriente, no se sentían á gusto y desahogo en locales que, si bien más halagüeños y decorosos, solían estar ocupados por una concurrencia heterogénea y desconocida, compuesta de pisaverdes ó *lechuguinos* insípidos; de militares más ó ménos *indefinidos* ó indefinibles; de tal cual parásito que olfateaba á dónde se consumía un *boll* de ponche ó destapaban unas botellas de cerveza; de algun honrado droguero de la calle de Postas ó apreciable mercadante de los portales de Santa Cruz; y ¿quién sabe tambien si un taimado polizonte, tranquilamente sentado y con aire distraido en la mesa contígua, se codeaba con un grupo de jóvenes poetas, y escuchaba su plática, que seguramente no trascendía, que digamos, á ningun olor de santidad?

"En caso tal, los alumnos de Apolo, ganosos de establecer, como ahora se dice, su autonomía, y absolutamente faltos de círculos, ateneos, liceos y casinos (que por entonces ni áun siquiera de nombre eran conocidos), pensaron, y pensaron bien, que les convenía encerrarse (como los cristianos de la Iglesia primitiva en las catacumbas de Roma), en algun recinto solitario, que, á falta de otras ventajas, les pudiera brindar con la independencia y seguridad necesarias para su franca y leal comunicación; y echando el ojo por todos aquellos contornos, ninguno hallaron más á propósito que la sombría y desierta sala del *café del Príncipe.*

"Y hé aquí la razón por la cual cierta noche de invierno (no sabré fijar si fué el de 1830 ó 31), una numerosa falanje de tan despiertos y animados jóvenes tomó posesión de aquella tierra incógnita, y nuevos Colones, plantaron en ella el estandarte de las Musas, imponiéndola, en su consecuencia, el título de *El Parnasillo.*

"A la cabeza de aquella fuerza pacíficamente invaso-

ra, descollaba la fracción de más empuje en ella; fracción señalada, tanto por el agudo ingénio de sus indivíduos, como por la juvenil y donairosa excentricidad con que se entregaban á cultas y alegres jugarretas, que solian interrumpir el acompasado movimiento de aquella descolorida sociedad, granjeándose con ellas el exorbitante título, que ellos mismos alardeaban, de *La Partida del Trueno*.—En ella figuraban ingénios tan privilegiados como Espronceda, Vega, Escosura, Ortiz, Pezuela, Bautista Alonso, Santos Alvarez, y otros que ahora no recuerdo.—En pos de este grupo, verdadera *charanga* de aquella legión poética, venían como soldados de fila, Pelegrin, Segovia, Villalta, Ochoa, Castejón, Tirado, Las Heras, Larra, Doncel, Valladares, Diaz, Madrazo (Don Pedro y Don Francisco de Paula), los hermanos Mayo, Olona, Diana, Perez Calvo, Ferrer del Rio, Gonzalez Elipe, Romero Larrañaga, Peral, Navarrete y Salas Quiroga.—Seguia despues la cohorte artística de los adscritos á la Academia de San Fernanno, la cual era capitaneada por el entusiasta arquitecto de la villa, Mariátegui, cuya obesidad haríale pasar por bombo, si su prosopopeya y *coram vobis* no le dispensaran el carácter de tambor mayor.—En esta legión figuraban los pintores Madrazo, Rivera, Texeo, Carderera, Jimeno, Camarón, Villamil, Esquivel, Mendoza, Macea y Gutierrez de la Vega; los arquitectos Colomer y Anibal Alvarez; los ingenieros Areytio y Echevarría; los grabadores Peleguer, Castelló, Ortega, y los impresores Búrgos, Sancha y el editor Delgado.—Ocupando el sitio de respeto, como quien dice, la presidencia de aquella procesión, venían los protectores, entusiastas é inteligentes señores Aceval Arratia, Ortiz de Taranco, Cárlos Calderón y Guillen Buzarán, y cerraba la marcha una escogida comitiva de personas distinguidas en

nuestra buena sociedad, amigos todos y aficionados á las letras y á las artes, tales como los señores Gutierrez de la Torre (Don Cárlos), Heredia (Don Narciso y Don Pablo), Hidalgo, Bañuelos, Perales, Rio (Don José), Quintana (Don Lorenzo), Febrer de la Torre, Pabón, Milans del Bosch, Berriozábal, Vizmanos, Sancho Larrea, Estrada, Lopez Berges, Perez Vento, etc., etc.; y, en fin, como maestro de ceremonias ó bastonero, encargado de facilitar su comunicación y colocación oportuna, aparecía el imprescindible Don Joaquin Marraci y Soto.

"No pretendo, por supuesto, decir con esta prolija exhibición, que en una misma noche y hora determinada, cual si llamados fuesen á són de campana comunal, tuviera efecto esta formidable agrupación, como ni tampoco que fuese improvisada sin la necesaria preparación ó programa. Nada ménos que eso; y para explicarlo bastará observar que algunas noches ántes se habia establecido, inmediata á la mesa única de los diplomáticos, otra con el carácter esclusivamente literario, compuesta del célebre Don José María de Carnerero, que, en su calidad de antiguo diplomático y moderno periodista, reunia ambos conceptos, y que además estaba, como quien dice, *en su casa*, como que habitaba el cuarto principal del café; de Don Juan de Grimaldi, director ó autócrata del teatro del Príncipe; Don Manuel Bretón de los Herreros y Don Antonio Gil y Zárate, únicos poetas que por entonces surtian á la escena con sus producciones originales, y Don Serafin Calderón y mi humilde persona, que colaborábamos con Carnerero en la redacción de la única Revista literaria, titulada *Cartas Españolas*.

"Entre esta mesa propiamente literaria y el dueño del café (que para mayor seguridad, acumulaba las au-

gustas funciones de alcalde de barrio), mediante también la intervención del consabido Marraci, fueron entabladas negociaciones relativas á la próxima ocupación del local por la falange poética; y el interesado y amable Anfitrión, dispuesto á dejarse invadir ó conquistar por la nueva clientela, trató de mejorar algun tanto las condiciones materiales del establecimiento, reforzando el viejo mobiliario, añadiendo una lámpara más á la antigua funeraria, haciendo algun acopio de botellas y garrafones, y lo que es más filosófico—supuestos los escasos posibles de la mayor parte de los nuevos parroquianos—*inventando* en su favor el sorbete metafórico, el *medio sorbete* á *dos reales* vellón, y á la misma módica cuota, el juego completo de taza de cajé con su *plus* ó tostada á discreción. Item más, para la mejor asistencia, á su antiguo y único camarero ó maestresala Romo, *mozo* (de sesenta abriles, que así escanciaba el garrafón, como agitaba la chocolatera), añadió otro mancebo de servilleta y mandil, para servir de Gaminédes á los nuevos concurrentes. Este mozo, llamado Pepe, fué confirmado de consuno, y con ligera variación, con el clásico y tradicional nombre de *Pipí*.

"Dispuestas así las cosas, y verificada que fué la solemne inauguración, procedióse á repartir las mesas y sillas lo más equitativamente posible, quedando en el centro el espacio suficiente para no poder mover un pié. Dividiéronse luego los asociados en las correspondientes secciones (ó pandillas, si place al lector) de los líricos, de los dramáticos, de los bucólicos, de los críticos, de los prosistas, de los satíricos, de los afines, de los discordes, de los entusiastas (todavía no se habian inventado los *románticos*), de los innumerables matices, bandos y comuniones, en fin, con que en nuestra tierra de España es uso y costumbre subdivirse toda agrupación que

pase de tres indivíduos; y pudieron entregarse á sus animadas polémicas, sus desenfadados diálogos, punzantes epigramas y galas ingeniosas del buen decir. Allí, al frente de la mesa que pudiéramos llamar *presidencial*, el dictador teatral, Grimaldi, tendia el paño, y disertaba con gran inteligencia sobre el arte dramático y la poesía;—allí Carnerero, con su amena y sabrosa conversación, sus animados cuentos, chistes y chascarrillos, que por su color demasiado subido no me atrevo á compulsar aquí, formaba las delicias de los jóvenes poetas;—allí Bretón de los Herreros, con su alegre y franca expontaneidad característica, su prodigiosa facultad para versificar, aunque fuese una noche entera, y la homérica y comunicativa carcajada con que él mismo celebraba sus propios chistes;—allí Serafin Calderón, con su lengua estropajosa y su lenguaje macareno y de Germania, contando lances y percances á la alta escuela, ó entonando por lo bajo una playera del Perchel;—allí Gil Zárate, formando contraste con su grave seriedad, y su poco simpática elocuencia;—allí Ventura Vega, con aquel aplomo y cómica seriedad que le eran característicos, soltando un epigrama, un chiste agudo, que algunas horas despues eran como proverbiales en nuestra culta sociedad;—allí Espronceda, con su entonada y un tanto pedantesca actitud, lanzando epigramas contra todo lo existente, lo pasado y lo futuro;—allí Larra, con su innata mordacidad, que tan pocas simpatías le acarreaba;—allí Escosura, con la agitada movilidad de su lengua, de su mente y hasta de su corazón;—allí Bautista Alonso, con su palabra inagotable, que participaba de arenga forense y de égloga virgiliana;—allí, en fin, todos los concurrentes á aquel certámen del talento, alardeaban sus respectivas facultades, y convertian aquella modesta sala en una lucha anima-

da, en un torneo del ingénio, y casi casi en una literaria institución.

"¿Quién habia de predecir, sin embargo, entonces que, andando el tiempo y verificadas las trasformaciones políticas, aquella modesta reunión, reforzada por nuevos ingenios tan valiosos como Hartzenbusch, García Gutierrez, Zorrilla, Roca de Togores, Campoamor, Rubí, Lafuente, Tassara, Bermudez de Castro, Ros de Olano, los hermanos Asquerino, Vedia, Enrique Gíl y Cayetano Córtes, seria tambien favorecida con la presencia de los grandes oradores, de los encumbrados políticos Caballero, Olózaga, Gonzalez Brabo, Sartorius, Pacheco, Perez Hernandez, Lopez (Don Joaquin), Bravo Murillo, Moreno Lopez y Donoso Cortés, y que llegaria un dia, ó una noche, en que el autor aplaudido, el artista premiado, el fogoso tribuno, el periodista audaz, no se darian por satisfechos si no venian á depositar sus laureles en aquel oscuro recinto y á recibir en él la confirmación ó el visto bueno de sus triunfos literarios ó artísticos, periodísticos ó parlamentarios; y que hasta el ministro cesante ó dimisionario, al abandonar la dorada poltrona, tornaria muy satisfecho á ocupar su acostumbrada silla en un rincon del Parnasillo?

"Y, sin embargo, todo esto sucedió, reconcentrándose en aquellas estrechas paredes lo más vital de nuestra sociedad, hasta que, rebasando sus límites, partió de ellas el rayo luminoso que habia de cambiar por completo la faz de nuestra vida intelectual.—De allí, de aquel modesto tugurio, salió la renovación ó el renacimiento de nuestro teatro moderno; de allí surgieron el importantísimo *Ateneo científico;* de allí el brillante *Liceo artístico*, el *Instituto*, y otras várias agrupaciones literarias; de allí la renovación de las academias, de la cátedra y de la prensa periódica; de allí los oradores

parlamentarios y los fogosos tribunos, que promovieron, en fin, una completá trasformación social.—Este movimiento en nuestra cultura, que se desarrolló en el período de 1835 al 40, merece seguramente, y lo tendrá, un capítulo especial.—Por ahora sólo me cumple señalar en éste su orígen, iniciado en la modesta y hoy silenciosa y olvidada sala del *café del Príncipe.*"

Del movimiento fecundo iniciado en *El Parnasillo* nació nuestro renacimiento artístico, literario é intelectual.

La guerra civil desolaba nuestros campos, diezmaba á las poblaciones y llevaba la ruina y el desconsuelo al seno de las familias. La muerte del rey Fernando VII, la cuestión de la sucesión en la corona habia provocado una guerra fratricida.

Es muy digno de estudio este período de nuestra historia contemporánea por ser quizás el único en que todas las clases sociales tomaron un vivo interés y una parte activa en las luchas de la inteligencia. Y es tanto más de reparar esta circunstancia, cuanto que el movimiento literario coincidia con una guerra intestina general, viva, sangrienta, destructora, que tambien afectaba á todas las clases sociales en su existencia económica, moral y material, pero sin que bastara á distraerlas de sus aficiones literarias.

Las luchas entre *clásicos* y *románticos* enardecian los ánimos hasta el extremo de que las producciones de la nueva escuela literaria influian en las ideas, en los sentimientos, en las relaciones de familia, en las modas, en la manera de ser de la sociedad española. En cafés y tertulias era asunto de todas las conversaciones el drama en boga, y se formaban bandos en pró ó en contra del protagonista de la pieza aplaudida; en los cuerpos de guardia, entre escaramuza y escaramuza, se re-

citaba y comentaba la poesía recien publicada; la dama encopetada dolíase de los infortunios de tal ó cual personaje de novela, leyenda ú obra dramática, mientras su doncella cantaba las desdichas del triste Chactas; el lechuguino y el menestral, la señorita y la modista peinaban luengas y ensortijadas guedejas *á la romana*, encuadrando rostros pálidos de mirada lánguida, revelación externa de un alma romantizada.

La pasión romántica despertó una grande afición al teatro y la hizo surjir donde jamás habia existido.

Pero dejando aparte estas consideraciones, ocupémonos en reseñar los orígenes del romanticismo en nuestra pátria.

Uno de los escritores que con sujeción á las más extrictas reglas del teatro clásico francés habia escrito dos comedias y tres tragedias, el ilustre repúblico Don Francisco Martinez de la Rosa, se hallaba en París por los años de 1826 y siguientes, y hubo de asistir á la grande revolución que se operaba en la escena francesa: escritores de primer órden, ingenios valentísimos habian protestado contra la inflexibilidad de las reglas clásicas, y con el nombre de *dramas* escribian obras escénicas, en las que el elemento cómico iba unido al trágico, de la misma manera que en nuestras comedias antiguas. El clásico y atildado escritor, modificando sus ideas con el frecuente trato y comercio con las de Víctor Hugo y demás innovadores franceses, llegó á componer allí dos dramas, *Aben Humeya* el uno, *La Conjuración de Venecia* el otro. *Aben Humeya*, fué compuesto primero en lengua francesa, y estrenado no sin éxito en el teatro de la Porte Saint-Martin. Triunfo grande el de Martinez de la Rosa, hacerse aplaudir en una lengua extraña. *La Conjuración de Venecia*, escrita en español, tuvo mejor suerte. Con el advenimiento al trono de la

niña Isabel II habia cambiado todo en España; los principios liberales, rechazados y perseguidos antes, fueron acogidos por el gobierno, que nombró á Martinez de la Rosa ministro.

A los pocos dias de la publicación del Estatuto Real convocando Córtes, obra de la elegante pluma de Martinez de la Rosa, con una victoria popular en las regiones del poder, con una guerra civil en las Provincias Vascongadas, fué representada *La Conjuración de Venecia*, logrando ruidosísimo triunfo, en la noche del 22 de Abril de 1834.

La obra era verdaderamente digna de aprecio, las circunstancias para su representación, favorabilísimas. El éxito del drama en cuestión, fué tan grande como merecido, y el público, subyugado por el interés palpitante de la acción, el choque de los caractéres y la vigorosa expresión del estilo, hizo la debida justicia al mérito singular de su exclarecido autor.

"No acabaremos este juicio, dice el excelente crítico conocido con el pseudómino de Fígaro, al ocuparse del estreno de *La Conjuración de Venecia*, sin hacer una reflexión ventajosísima para el autor; esta es la primera vez que vemos en España á un ministro honrándose con el cultivo de las letras, con la inspiración de las musas. ¿Y en qué circunstancias? Un Estatuto Real, la primera piedra que ha de servir al edificio de la regeneración de España, y un drama lleno de mérito; y esto lo hemos visto todo en una semana: no sabemos si áun fuera de España, se ha repetido esta circunstancia particular."

Martinez de la Rosa, el escritor clásico, fué el primero que dió la batalla contra el clasicismo, y el que alcanzó el primer triunfo de la escuela romántica. Él fué el heraldo de *Don Alvaro*, de *El Trovador* y *Los Amantes de Teruel.*

El ingenioso *Fígaro*, ó sea Don Mariano José de Larra, el crítico sin rival, se habia dado á conocer, de un modo brillante, con la comedia en cinco actos, en prosa, titulada: *No más mostrador*, estrenada en 27 de Abril de 1831. Tradujo varias obras del francés, y fijando la vista en el drama de Alejandro Dumas, *Enrique III y su córte*, y por otra en las comedias del teatro antiguo español, escritas sobre las desventuras de *Los amantes de Teruel* y *Macías*, trazó y escribió un drama con este último nombre, en variedad de metros, el primero que se vió de esta clase en España en el nuevo género revolucionario, género que en nuestra pátria era tan antiguo como la comedia de Lope titulada *Porfiar hasta morir*, que tiene el mismo protagonista. El *Macías* de Larra, bien conducido, interesante y más arreglado á las unidades que *La Conjuración de Venecia*, fué recibido por el público madrileño, en 24 de Setiembre de 1834, sin extrañeza alguna y con grandes aplausos. Vemos, pues, que la segunda obra romántica de nuestro teatro, no tuvo tropiezo alguno.

Un año más tarde, el 22 de Marzo de 1835, se representó otro drama de atrevido pensamiento y magistral desarrollo, debido á la brillante pluma de Don Angel Saavedra Remirez, que heredó luego el ducado de Rivas. Era el titulado *Don Alvaro ó la fuerza del sino*, obra que entraba de lleno en todas las condiciones del género romántico: vária, atrevida, extensa y áun dilatada, comprendia cuadros cómicos, situaciones eminentemente patéticas, excitaba el júbilo y el terror, producia lágrimas dulces y la inquietud fogosa que infunde en el alma un vivo interés y hiela el espíritu de pavor y espanto. Su representación dejó asombrados, aterrados, atónitos á los espectadores; predispuestos en favor de su autor á muchos y en contra á no pocos

pero los principales trozos de versificación, en particular las décimas de la tercera jornada, hicieron prorumpir al público en unánimes aplausos.

Despues de la victoria obtenida por el duque de Rivas, invadieron en tropel nuestra escena los dramas franceses. Entónces se representaron *Lucrecia Borgia* y *Angelo*, obras de Víctor Hugo; *Marino Faliero* y *Los hijos de Eduardo*, producciones de Casimiro Delavigne; *Ricardo Darlington* y *Teresa*, de Alejandro Dumas.

En la mañana del primer dia de Marzo del año de gracia de 1836, apareció pegado en todas las esquinas de la villa y córte un modesto cartel, concebido en los siguientes términos, á decir verdad, un tanto cuanto sospechosos:

«Teatro del Príncipe.

"*Función extraordinaria para hoy martes* 1.° *de Marzo de* 1836, *á las siete de la noche, á beneficio del señor Antonio Guzman.*

"Se dará principio con una sinfonía; enseguida se representará el drama caballeresco en cinco jornadas, en verso y prosa, titulado *El Trovador.* Bien hubiera querido el beneficiado ofrecer al público, que tanto le favorece, una obra de diferente género que *El Trovador;* pues perteneciendo este drama á la moderna escuela literaria, y no siendo ninguno de sus personajes análogo con su carácter cómico, se vé en la necesidad de renunciar á la ejecución de cualquiera de ellos. Pero por otra parte, no puede ménos de tener una complacencia, aprovechando la ocasión que se le presenta de ofrecer al público de Madrid la primera composición original

de un jóven patriota, que voluntariamente acaba de alistarse en las filas de los defensores de la pátria.

"*Nota.* El quinto acto se divide en dos partes, que marca la caida de un telón distinto del que señala la división de los actos.

"*Aviso.* En este drama, lo mismo que en casi todos los de la escuela moderna, se necesita en Madrid la indulgencia de los espectadores por la inevitable pesadez de los entreactos. Las medidas más eficaces se han tomado para activar los cambios de decoraciones; pero el celo de los operarios no puede vencer las dificultades inherentes á la mezquindez de nuestros escenarios. Esta consideración no puede ménos de hacer fuerza á un público tan juicioso como el de esta capital.

"Concluido el drama se tocará una de las mejores sinfonías del dia. Y se dará fin á la función con una pieza nueva en un acto, obra en francés de la inagotable pluma de Scribe, traducida al castellano bajo el título de *La frontera española ó El marido de tres mujeres*, en la que el beneficiado desempeñará el principal papel. Actores en el drama: señoras Rodriguez, Lamadrid y Martinez: señores Latorre, J. Romea, F. Romea, P. Lopez Fabiani, J. de Guzman, N. Lombia, Monreal y Bagá. Idem en la pieza: señoras Lamadrid, Baus y Martinez: señores A. de Guzman, F. Romea y P. Lopez."

Preciso es convenir en que el cartel estaba bastante mal escrito ó redactado, como diríamos en estos tiempos; pero á ninguno de los que por aquel entonces lo leyeron se le ocurrió de seguro censurar la forma, sino más bien renegar de la compañía que tales novedades se atrevia á dar á la escena, y jurar que, una vez llegada la noche, pagarian caro el atrevimiento, así los complacientes cómicos, como el osado autor desconocido.

Hoy se nos aparece como una revelación, y nos conmueve hondamente el humilde cartel resucitado, procedente de una época en la cual todavía se llamaba comediantes á los actores, y no se les concedia otro tratamiento que el de señora Bárbara Lamadrid, señor Julian Romea, señor Cárlos Latorre.

En 1836 no sirvió sino para dar el alerta á los enemigos del nuevo género literario que se nos entraba por las fronteras; y á pesar de las excusas ofrecidas al público, á pesar de indicarse que el drama nuevo era obra de un jóven patriota alistado voluntariamente en los ejércitos de la libertad (lo cual constituia el mejor pasaporte en aquellos dias), no hubo persona entendida que depusiese sus injustos recelos, ni reformase la mala voluntad con que se prometia concurrir al teatro.

¡Pues qué! ¿Un poetastro oscuro, apenas conocido en el *Parnasillo*, un misérrimo redactor de la *Revista Española*, y traductor incapaz de ultra-pirenáicos engendros, un mozo al cual no se habia admitido en ningun teatro dos ó tres dramas absurdos, y de quien se creia libre la gente del oficio desde el punto en que le viera sentar plaza, no contento con reincidir en los antiguos pecados, aún queria molestar á sus oyentes con añagazas de telones nuevos, con trasformaciones y cambios inauditos.....?

Sea de ello lo que fuese, es lo cierto que antes de las siete de la noche hallábase totalmente ocupado el vetusto corral de la Pacheca.

El público del pátio pelaba naranjas y engullia garbanzos tostados, como haciendo boca para devorar luego más á satisfacción y con mejor apetito al infortunado autor; el humo del tabaco y el tufillo del aceite que ardia en quinqués y araña, enrarecia la atmósfera é irritaba los espíritus de todos los que, mientras no se alzaba

el telón, comentaban como energúmenos las últimas noticias del ejército del Centro, y harto bien se comprendia que era inminente una silba, para producir la cual se pondrian por un solo instante de acuerdo los clásicos y los románticos, los milicianos nacionales y los realistas.

Pero no fué así, para bien del jóven principiante y de la pátria literatura, puesto que en la memorable fecha del 1.° de Marzo de 1836, tuvo efecto un verdadero acontecimiento teatral, que acabó de imprimir un sello de entusiasmo á esta época de renacimiento de la escena. Un jóven absolutamente desconocido en el campo literario se presentaba al público con una composición, tambien por el nuevo estilo, que de algunos meses atrás yacía arrumbada en los estantes de la compañía, hasta que el actor Guzman, con su sagacidad práctica, y á pesar de que en ella no tenia papel, acertó á escogerla para la noche de su beneficio. Muchos altercados mediaban entre los inteligentes del café del Príncipe y de los bastidores del teatro sobre el mérito ó extravagancia de la tal pieza, y muy particularmente acerca de su jóven autor, de quien se decia que era un pobre soldado, ó quinto, que por el momento se hallaba aprendiendo el ejercicio en el depósito de Leganés.

Estimulada la curiosidad con este aperitivo, la concurrencia aquella noche fué grande, é imponente la actitud del público. Alzóse el telón, y empezáronse á escuchar con agrado las primeras escenas, y á medida que el drama avanzaba y crecia en interés, reforzábase tambien el del público, viendo desplegarse ante sus ojos un cuadro lleno de originalidad y lozanía, de interés dramático, de armónica concepción y expresión delicada, en términos tales, que, fascinado el auditorio ante aquel cúmulo de bellezas, hijo de una rica fanta-

sía, y aguijoneado además por la curiosidad de conocer al ingénio que así acertaba á seducirle y conmoverle (y que, segun corrian voces, se hallaba entre bastidores con su chaqueta amarilla y gorra de cuartel). Cuando al terminar, entre prolongados aplausos, la representación de aquella obra prodigiosa, que anunciaba al mundo literario la existencia de un brillante ingénio, el público entusiasmado pidió por vez primera en nuestros teatros que el autor saliera á la escena, apareció en ella un jóven pálido y nervioso, y más bien arrastrado que conducido por Cárlos Latorre y Concepción Rodriguez. Su situación era tan desvalida, que para salir delante del público con decencia, le prestó un amigo (Don Ventura de la Vega) su levita de miliciano nacional, endosándosela deprisa entre bastidores.

Aquel jóven, cuyo desvalimiento y miseria eran tales que se habia visto obligado á sentar plaza en el ejército; aquel jóven, que por primera vez obtenia la distinción (inusitada entonces, prodigada hoy) de presentarse en persona á recibir los aplausos del público, era DON ANTONIO GARCÍA GUTIERREZ.

Al dia siguiente, dice el señor Ferrer del Rio, no se hablaba en Madrid de otra cosa que del *drama caballeresco:* desde muy temprano asediaban el despacho de billetes ayudas de cámara y revendedores: los padres de familia más metódicos prometian á sus hijos llevarlos al teatro, como si se tratara de una comedia de mágia: la primera edición de *El Trovador* se vendia en dos semanas: se oian de boca en boca sus fáciles versos: se repetia su representación muchas noches: al autor se le concedia por la empresa un beneficio: caia á sus piés una corona; Mendizabal ponia en sus manos la licencia absoluta.

García Gutierrez reveló con *El Trovador* lo excep-

cional y prodigioso de su génio; obra que en nuestro sentir, supera á las de su tiempo, tanto por la feliz concepción total del pensamiento, como por lo interesante de la acción, tan acertadamente expuesta.

Nótase en ésta, como en las siguientes producciones del mismo autor, condiciones y facultades que le colocan sobre la mayoría de los escritores modernos, como lo són, entre otras, la pureza y corrección del lenguaje, la elegancia y sobriedad del estilo, siempre intachable, siempre poético, y modelado siempre con gusto y arte delicadísimos. Nadie ha versificado como García Gutierrez en idioma castellano.

Estas cualidades bastan por sí solas para que sus obras vivan sobre toda escuela y tiempo, completándolas el sentido esencialmente humano en que están inspiradas todas ellas. Las pasiones que pinta y los caractéres que crea tienen vida y originalidad poderosas.

El Trovador, es una leyenda enlazada con los trastornos á que el conde de Urgel daba pábulo en Aragón por el siglo XV, arreglada al teatro con un plan vasto, acertadamente concebido y con facilidad desenvuelto. Luchan en su fantástico argumento, dos pasiones: el amor personificado en Doña Leonor de Sesé, y la venganza que abriga en su pecho la gitana: Manrique inspira á la primera con su cariño sobrado ánimo para olvidar á sus deudos, romper los votos de la claùsura y arrostrar la muerte; es al mismo tiempo prenda de la horrible venganza que medita *Azucena* contra el conde de Luna; Manrique la reconoce por madre, y así es un protagonista tres veces interesante por su pasión ardorosa, su filial ternura y sus compromisos en las discordias civiles.

Són las pasiones el resorte maravilloso que impulsa la gran lucha y el terrible conflicto en *El Trovador*:

Deus ex machina misterioso y enigmático para el espectador vulgar ó el crítico inculto; clave del interés y movimiento de la acción para cuantos penetran el sentido íntimo de aquella gigantesca creación artística.

La lucha es titánica; una emoción profunda embarga el ánimo del espectador, cuando presencia las terribles convulsiones que agitan á los personajes imaginados por García Gutierrez, en quienes hace presa la pasión; todo cuanto constituye la esencia del ánimo, flota y se agita, y áun llega á veces á desbordarse de los sentidos, cayendo bajo el dominio de las leyes sociales, escritas casi siempre por retóricos y golillas y aplicadas con una inflexible igualdad que sanciona la más inícua de las desigualdades.

Y el arte, que va siempre buscando lo ideal, goza inefables contemplaciones de este espectáculo, mil veces más conmovedor y prodigioso que las tempestades que agitan la atmósfera, las palpitaciones que estremecen el globo ó la fecundación que esmalta de plantas y flores la madre tierra.

Pasión es la del amor y los celos como ninguna compleja y como pocas fecunda; bien puede decirse que llena bajo uno ú otro de sus aspectos el teatro moderno. Hoy toma en la fábula dramática carácter de tésis social, lo que antes se resolvia por impulsos y juicios individuales; precisamente porque entonces indivíduo y sociedad se hallaban identificados en un principio, y hoy luchan y combaten múltiples doctrinas y diversas creencias en la sociedad, ante cuyas contradicciones duda y vacila el criterio personal.

En las grandiosas escenas de *El Trovador*, tan admirablemente versificadas, hay más que unos cuantos personajes que se mueven á impulsos de sus pasiones, nobles ó mezquinas; corre por ellas un soplo que anima la

acción, semejante al Espíritu de Dios flotando sobre las aguas primitivas.

García Gutierrez era, sobre todo, un poeta nacional que no cedia á ninguna influencia extraña: ni seguia en sus veleidades á la moda, ni adulaba en sus errores al público. Su musa, es la musa caballeresca de *El Trovador*, la musa patriótica de *Venganza catalana*, la musa honrada del honrado *Juan Lorenzo*.

El autor de estas tres joyas de nuestra literatura dramática, fué desde el primer momento el fiel continuador de la tradición romántica, el heredero legítimo de los dramáticos de nuestro siglo de oro.

Nuestro insigne biografiado supo ser idealista sin caer en los delirios de la escuela romántica, y excitar el sentimiento de lo patético y lo elevado, sin presentar en escena personajes falsos y extrahumanos, torturados por pasiones llevadas á los últimos extremos de la locura; sin pretender ser psicólogo, sin tratar de desmenuzar sentimientos ni disecar tipos, ateniéndose, como buen romántico, á lo externo y plástico del drama, más que á lo íntimo y psicológico, no ha necesitado sacrificar nada á las bellezas de la forma, y encubrir el vacío de la idea bajo la hojarasca de los versos.

Poeta verdaderamente nacional, se ha inspirado siempre en las tradiciones y recuerdos que constituyen el tesoro poético de nuestro pueblo, ha buscado la idea de sus obras en los poemas de la historia pátria ó en las excelencias del carácter español, y su forma en la inspiración levantada de nuestra poesía tradicional, sabiendo, de esta suerte, ser romántico sin ser francés.

El vasto génio de García Gutierrez llegó á recorrer y subyugar, durante los largos y laboriosos años de su vida, todos los dilatados dominios de la poesía dramática. Desde que escribió *El Trovador* hasta que dió á

la escena *El grano de arena*, no hubo género que no cultivase, ni asunto que rehuyese, ni tono ó resorte teatral que dejase de emplear y poner al servicio de su vena inagotable. De la burlesca *parodia* á la terrorífica *tragedia*, de la humilde donosura de la *comedia* á la alta sublimidad del *drama*, pasó y repasó una y otra vez su ingénio peregrino, hollando y corriendo triunfante cuantos caminos surcan el ancho campo de la invención escénica, así los más fáciles como los más escabrosos, así los más trillados como los más desconocidos. Pero, si en todos los géneros sobresalió y pudo cosechar abundantes lauros, en ninguno logró alcanzar tan señaladas victorias, en ninguno llegó á distinguirse tanto y por tan ventajosa manera, en ninguno rayó á tanta altura sobre cuantos poetas le precedieron en la escena española y sobre cuantos á la par han escrito para el teatro en nuestro siglo, como en el *drama*, del que bien puede asegurarse que García Gutierrez, si no fué el creador, á lo ménos su poderosa inteligencia infundió en él nueva sávia tan vivificante, un nuevo aliento tan vigoroso, un nuevo sentido tan poético y delicado, y su ingénio singular logró descubrir para enriquecerlo tales y tan valiosos tesoros, ni áun sospechados hasta entonces, que bajo su influjo llegó á regenerarse por completo, ganando mucho en elevación é idealidad sus tendencias, su carácter, su espíritu, si así vale decir, y más todavía sus formas aparentes en decorosa gallardía y artística elegancia.

Y entre estos *dramas*, en que tanto brillaron las peculiares y características dotes de García Gutierrez, á todas luces merecen especialísima mención y particular encomio *El Trovador*, *El encubierto de Valencia*, *Venganza Catalana* y *Juan Lorenzo*. Dramas que ocupan el primer lugar entre los muchos que produjo

su actividad infatigable, por su originalidad incomparable y de su asombrosa inventiva, ni demostró mayor esmero y habilidad en la traza del plan de la obra, en la combinación y encadenamiento de los lances y en la solución de las situaciones más difíciles y complicadas.

Estudiemos, pues, á García Gutierrez en estas cuatro obras dramáticas, no con la severidad de los críticos de pacotilla, sino de una manera espontánea y natural, por lo que será preciso que el lector se arme de paciencia, y que nos permita ir discurriendo en voz alta, y analizando á nuestra manera, y haciendo por ante el público lo que no hicimos por ante nuestras soledades.

En toda obra dramática hay que estudiar los siguientes puntos: pensamiento fundamental del drama, su estructura, sus caractéres, pasiones y conflictos, su forma literaria, y por último, su conjunto.

El pensamiento fundamental de *El Trovador*, ya le hemos expuesto; su estructura, digámoslo así, su esqueleto, es algun tanto descosido; respecto de los demás puntos que hemos convenido en estudiar, los caractéres están bien sentidos, las diferentes pasiones que juegan en la obra, el amor de Manrique á Leonor, el amor filial de este á Azucena y la venganza que abriga esta y ve satisfecha, admirablemente manejadas.

Larra, en la notabilísima crítica que consagró á examinar *El Trovador* á los pocos dias de su estreno, manifestó que la falta de práctica hizo que el autor no justificara convenientemente las entradas y salidas de sus personajes: "esto no es hacerle una reconvención, añade *Fígaro*, porque pedirle en la primera obra lo que sólo el tiempo y el uso pueden dar, seria una injusticia. Ha imaginado un plan más bien de novela que de drama, y ha inventado una magnífica novela, pero al reducir á los límites estrechos del teatro una concepción dema-

siado ámplia, ha tenido que luchar con la pequeñez del molde. De aquí el que muchas entradas y salidas estén poco justificadas; entre otras la del proscrito Manrique en Zaragoza y en palacio, en la primera jornada; la del mismo en el convento en la segunda, su introducción en la celda de Leonor en la tercera, cosa harto difícil en todos tiempos, para que no mereciera una explicación. Tampoco es natural que el conde Don Nuño, que debe desconfiar mucho de las proposiciones tardías de una mujer, que ha preferido el convento á su mano, la deje ir al calabozo del Trovador, y más cuando no es siquiera portadora de ninguna órden suya para ponerle en libertad, sin la cual seguramente no puede bastar ni servir de nada la concesión lograda. No somos esclavos de las reglas, creemos que muchas de las que se han creido necesarias hasta el dia són ridículas en el teatro, donde ningun efecto puede haber sin que se establezca un cambio de concesiones entre el poeta y el público; pero no consideremos tales justificaciones como reglas, sino como medios seguros de mayor efecto; evitemos por su medio, siempre que la verosimilitud lo exija, que el espectador tenga que invertir en pedirse razón de los sucesos el tiempo que deberia atender á las bellezas del desempeño; y todos convendrán conmigo en que es indispensable preparar y justificar cuanto pueda dar lugar á la menor duda."

Obsérvase en el diálogo de *El Trovador* más lirismo del que conviene á un drama y ménos soltura de la que se exige en la escena; pero en cambio es encantadora la armonía de su versificación suave y dulce, donde se toca á menudo el resorte del sentimiento, cuyos arcanos poseía García Gutierrez en grado eminente.

No podemos ménos de trascribir la magnífica relación del sueño de Manrique, que es una verdadera joya lírica:

"Soñaba yo que en deliciosa noche,
Cerca de la laguna que el pié besa
Del alto Castellar, contigo estaba.....
Todo en calma yacía, algun gemido
Melancólico y triste
Sólo llegaba lúgubre á mi oido.
Trémulo como el viento en la laguna,
Triste brillaba el resplandor siniestro
De amarillenta luna.
Sentado allí en su orilla y á tu lado
Pulsaba yo el laud y en dulce trova
Tu belleza y mi amor tierno cantaba,
Y en triste melodía
El viento que en las aguas murmuraba
Mi canto y tus suspiros repetia.
Mas súbito, azaroso, de las aguas
Entre el turbio vapor, cruzó luciente
Relámpago de luz que hirió un instante
Con brillo melancólico tu frente.
Yo ví un espectro que en la opuesta orilla
Como ilusión fantástica vagaba
Con paso misterioso;
Y un quejido lanzando lastimoso
Que el nocturno silencio interrumpia;
Ya triste nos miraba,
Ya con rostro infernal se sonreia.
De pronto, el huracan cien y cien truenos
Retemblando sacude,
Y mil rayos cruzaron,
Y el cielo y las montañas
A su estampido horrísono temblaron.
Y envuelta en humo la feroz fantasma
Huyó, los brazos hácia mí tendiendo:
¡Véngame! dijo, y se lanzó á las nubes,

¡Véngame! por los aires repitiendo.
Frio con el pavor tendí los brazos
Á donde estabas tú, ¡tú ya no estabas!
Y sólo hallé á mi lado
Un esqueleto, y al tocarle osado
En polvo se deshizo, que violento
Llevóse al punto retronando el viento.
Yo desperté azorado, mi cabeza
Hecha estaba un volcan, turbios mis ojos;
Mas logro verte al fin, tierna, apacible,
Y tu sonrisa calma mis enojos."

Vemos por esta muestra que la versificación de *El Trovador* es el primor de los primores cuando su autor eleva y fija su pensamiento, para recibir los efluvios de la inspiración, saliendo de su pluma las ideas vestidas de gran gala; pero asimismo desdeña lo trivial y sale de ello lo más pronto y con la menor atención posible, no dignándose siquiera repasarlo y corregirlo.

Ocupémonos ahora de *El encubierto de Valencia*. La acción de este drama ocurre en tiempo de las comunidades y de las germanías. Don Juan, Infante de Castilla, nieto de los Reyes Católicos, bajo el nombre de Don Enrique Manrique de Ribera, es un hombre á quien ciega la ambición de mando, y no oye el eco de las demás pasiones: por ejercer dominio prepotente y no por ceder á patrióticos impulsos, se coloca al frente del alzamiento de Valencia: vencido y preso, su fé se entibia, deplora su mala estrella, y no se siente dispuesto á dirigir nuevamente las masas populares próximas á ser vencidas: averigua ser vástago de régia estirpe; se trueca su devoradora ambición en vano orgullo, y paga con ingratitudes y villanos procederes los desvelos de su bienhechor, el mercader Juan de Bilbao, y con

frialdad y desvío, los candorosos é intensos amores de María. Ríndele homenaje el marqués de Cenete, caudillo de las tropas imperiales, y le promete el trono, si conserva algun documento que acredite lo ilustre de su cuna. Sólo Juan de Bilbao posee aquel secreto depositado en sus manos con el niño Enrique, á deshora de la noche en una calle de Salamanca, y por vengarse de su deslealtad y vileza, abandona el pliego en las manos de su hija. María, hija de Juan Bilbao, víctima de esos consumidores celos que acompañan siempre al amor como la sombra al cuerpo, lo arroja á las llamas con vertiginoso delirio: burlado así Enrique en sus esperanzas y como por castigo de las bastardías que emplea para hacerse dueño de papel tan importante, no siendo la menor dar entrada en Valencia á los imperiales, vuelve á caer preso por órden del marqués de Cenete, quien se declara relevado de toda promesa en atención á no existir comprobante alguno de la prosapia del *Encubierto*. Por salvarle María, ni duerme, ni sosiega: soborna, en fin, al carcelero: llega al calabozo cuando Enrique, tembloroso y desencajado, se extremece á la vista del hacha que va á cortar el hilo de su ruin existencia. Entonces penetra otro preso en el calabozo, Juan de Bilbao: su hija no vacila acerca de ponerle en salvo, mas anhela tambien libertar á su amante. *Él ó yo*, dice el mercader honrado y ofendido inícuamente por Enrique; María insiste aún en facilitar la fuga de ambos, hasta que en vista de la oposición de su padre y de acercase la hora de la sentencia, exclama:

"¡Padre mio!
¿Por qué, cruel, tan sin razón me ofendes?
Yo que por tí muriera, y por tu vida
Diera mi sangre toda, ¿cómo quieres

Que ese tu amor de padre siempre puro,
Por otro amor desvanecida trueque?"

Juan de Bilbao abrazando á su hija, la dice:

"¡Oh! sí..... ¡perdona!.....
Mi agravio olvida, y á mis brazos vuelve.
Tesoro de virtud, hija del alma,
Porque mi llanto y mi vejez consueles."

Salen del calabozo padre é hija, quedando Enrique sumergido en desesperación cobarde.

Aun cuando, como dice el señor Ferrer del Rio, no produzca el mejor efecto en el ánimo de los espectadores obligarles á trocar sus simpatías hácia un personaje en justo ódio, no por eso deja de ser dramático el asunto de *El Encubierto de Valencia* y verdadero el carácter del protagonista, en contraste con la entereza del mercader y con la vehemente pasión de María; esta no debiera titubear un punto en salvar sólo á su tierno padre, y los momentos que lucha para arrancar de segura muerte al ingrato Enrique, debilitan extraordinariamente el desenlace del drama. Es, no obstante, una composición de mérito superior á su primer ensayo, y en la que además de todas las escelentes cualidades del poeta, la facilidad del diálogo está elevada á su quinta esencia.

La exposición, el desenvolvimiento y el desenlace, són tres modelos; el interés no sólo no decae un punto, sino que ni un punto deja de ser más vivo; y ante tan soberbia fábrica, que debemos mirar con la frente descubierta, seria irrespetuoso señalar la desigualdad de una greca, ó el desconchado de un rosetón.

Pero aparte de algun descuido, si le hay, que no es nuestro ánimo señalar ahora, ¡qué notable unidad en

todo el drama! ¡qué sobriedad de escenas! ¡qué verdad, qué naturalidad! ¡qué riqueza de recursos! ¡cómo se mueven los personajes á impulso de sus propias pasiones, sin que el autor los lleve de la mano! ¡qué manera de hacerse solo el drama! ¡qué distribución tan perfecta del plan en las tres jornadas! ¡qué lógica tan inflexible, qué ausencia de todo ripio en la acción! ¡qué magistral dibujo el de algunos, sólo algunos caractéres! ¡qué modo de desenvolverse con absoluta independencia el génio, salvando intuitivamente las verdaderas reglas de arte, teniendo en olvido las de los preceptistas rutinarios, y enseñando, hace más de cuarenta años, lo que ahora es materia de discusión en la prensa y en los ateneos, es á saber, que es absurdo el criterio del arte por el arte, y que el drama, como cualquiera obra artística, ha de tener razón, alma y cuerpo, trascendencia, sentimiento y forma, animando la idea fundamental cada una de sus variedades, así en la acción, como en la hechura literaria! En resúmen: una mujer por todo extremo encantadora, es una obra bella; pero no es una obra perfecta de arte, si no la anima un espíritu purísimo y una razón de alteza tanta, como su virtud y su hermosura.

En *Venganza catalana* y sobre todo en *Juan Lorenzo*, la musa de García Gutierrez se levanta magestuosa en el fondo y en la forma á la altura de los primeros autores clásicos; en él hay algo de Calderón y Shakespeare.

En *La Criolla*, y en *Crisálida y Mariposa* principalmente, su musa festiva y juguetona, sentida é impregnada de esa frescura original que no se imita ni se falsifica, conmueve á su antojo el ánimo del espectador, arrancando una carcajada, como hace asomar una lágrima á los ojos.

García Gutierrez nació el 5 de Julio de 1812 en Chi-

clana (Cádiz), teniendo por padre á un honrado y pobre artesano, quien, á pesar de sus pocos recursos, quiso dar á su hijo una educación completa, á cuyo fin le hizo ingresar en el colegio de medicina, de que fué estudiante uno ó dos años.

Escribia versos desde su más tierna edad por vocación instintiva, sin más norte que su natural criterio, sin más esperanzas que las de ocuparse en lo que más halagaba su deseo.

Poco aficionado á la medicina y descontento en Cádiz, vino á Madrid atraido por ese imán poderoso que tienen las grandes poblaciones, y donde el jóven que vive en provincias cree hallar medio más propio para la vida de la juventud y mejores condiciones para la manifestación del génio.

La fortuna se le mostró muy adversa durante los primeros meses; pero al fin llegaron á conocerle como poeta en el *Parnasillo*, y se publicaron algunos versos suyos en varios periódicos. Posteriormente pudo colocarse en la redacción de la *Revista Española* con un mínimo sueldo, y pasó despues á la de la *Abeja* sin mejorar de suerte. A consecuencia de sus relaciones con Grimaldi, á la sazón director de teatros, hizo sus primeros estudios en el idioma francés, traduciendo el *Cuákero* y la *Cómica*, el *Vampiro* y *Batilde ó la América del Norte*, alguna de cuyas producciones tuvo un éxito más que mediano.

García Gutierrez quiso acometer nuevas tentativas; pero no le representaron *El caballero de industria* ni *Peor es urgallo, ó el Don Quijote con faldas*, comedias originales escritas antes de su venida á Madrid. En vista de semejante negativa, compuso un drama romántico, *El Trovador*, que fué leido en diferentes círculos de autores y de poetas: hubo algunos de los primeros que

recitaba en són de mofa sus versos flúidos y sonoros: hubo varios entre los segundos que auguraron á aquella producción un brillante resultado. Quedaron así las cosas, y García Gutierrez no esforzó sus pretensiones; aburrido y con enojo se alistó de voluntario al decretarse en 1835 la quinta de cien mil hombres, y á las pocas semanas se habia ya adiestrado en el depósito de Leganés, en el manejo del arma.

Por aquella época tuvo el actor Don Antonio de Guzman la felicísima ocurrencia de elegir *El Trovador* para su beneficio. Jugando, como suele decirse, el todo por el todo, desapareció Gutierrez de Leganés, sin licencia del jefe de depósito, dias antes de la representación de su drama.

Al dia siguiente y durante muchos, fué García Gutierrez el asunto de las conversaciones de todo Madrid; los círculos literarios se apresuraban á felicitar al nuevo vate, y la obra que tanto entusiasmo excitara, servia más tarde para asunto en los lienzos y libro de partituras musicales.

Libre ya de las mayores contrariedades que se presentan al autor novel, García Gutierrez se lanzó con ardimiento á las letras.

Sus ensueños se realizaban.

A *El Trovador* siguieron sucesivamente, *El Paje*, *El rey monje*, *Simón Bocanegra*, *Afectos de ódio y amor*, *Los millonarios*, *La mujer valerosa*, *Un duelo á muerte*, *Las cañas se vuelven lanzas*, *Juan Lorenzo*, *Venganza catalana*, *Doña Urraca de Castilla*, *Nobleza obliga*, *El buen caballero*, *Crisálida y mariposa*, *La Criolla*, *Cuento de niños* y tantas otras joyas que embellecen el repertorio moderno de nuestro teatro.

Con éxito brillante cultivó la poesía lírica, y á su plu-

ma débense tambien libros de zarzuela, como *El Grumete*, preciosa balada en que el autor halló, para interpretar sus pensamientos y dar forma musical á sus frases, un maestro tan eminente como Don Emilio Arrieta.

Por Enero de 1844 salió García Gutierrez de Madrid con dirección á Santander, y al mes siguiente zarpó de aquel puerto con rumbo á la Habana, donde gozaba de gran nombradía. Despues de vivir algun tiempo en la capital de la isla de Cuba, se trasladó á Mérida de Yucatan, en cuyo punto residió algunos años, regresando á la Península en 1850.

Las obras dramáticas de García Gutierrez, són muchísimas, tantas, que su enumeración sólo llenaria algunas páginas. Nos limitaremos, pues, á consignar sus nombres, clasificados por dramas, comedias y zarzuelas, lo original y lo importado de otras literaturas.

DRAMAS ORIGINALES.—*El Trovador.—El paje.—El sitio de Bilbao.—Magdalena.—El Bastardo.—El Rey Monje.—Juan Dandolo.—Samuel.—Estela ó el padre y la hija.—Los desposorios de Inés.—El Encubierto de Valencia.—El caballero leal.—Zaida.—Juan de Suavia.—El premio del vencedor.—Simón Bocanegra.—Las bodas de Doña Sancha.—Empeños de una venganza.—Gabriel.—La mujer valerosa.—Los alcaldes de Valladolid.—El secreto del ahorcado.—El tejedor de Játiva.—El Tesorero del Rey.—La Baltasara.—Un duelo á muerte.—Venganza catalana.—Juan Lorenzo.—Doña Urraca de Castilla.—Nobleza obliga.*

El drama *El sitio de Bilbao*, lo escribió en colaboración con Don Isidoro Gil; *Juan Dandolo*, con Don José Zorrilla; *Juan de Suavia*, con Don Isodoro Gil; *El Tejedor de Játiva*, con Don Eduardo y Don Eusebio Asquerino; *El Tesorero del Rey*, con Don Eduar-

do Asquerino; *La Baltasara*, con Don Miguel Agustín Príncipe y Don Antonio Gil y Zárate.

DRAMAS TRADUCIDOS. — *Batilde.* — *Calígula.* — *Don Juan de Marana.* — *Margarita de Borgoña.* — *El hijo del emigrado.*

COMEDIAS ORIGINALES. — *El caballero de industria.* — *De un apuro otro mayor.* — *Los hijos del tio Tronera* (parodia de *El Trovador*). — *Afectos de ódio y amor.* — *Dos á dos.* — *Los millonarios.* — *La bondad sin la experiencia.* — *Eclipse parcial.* — *Cuento de niños.* — *Crisálida y mariposa.* — *El grano de arena.* — *La Criolla.* — *Sendas opuestas.*

COMEDIAS TRADUCIDAS. — *El vampiro.* — *El cuákero y la cómica.* — *La pandilla ó la elección de un diputado.* — *La ópera y el sermón.* — *El galan invisible.* — *La gracia de Dios.*

ZARZUELAS ORIGINALES. — *El grumete.* — *La espada de Bernardo.* — *La cacería real.* — *Azon Visconti.* — *Cegar para ver.* — *El robo de las Sabinas.* — *Llamada y tropa.* — *Dos coronas.* — *Galan de noche.* — *La tabernera de Lóndres.* — *La vuelta del corsario* (segunda parte del *Grumete*). — *El capitán negrero.*

El Grumete, *La cacería real*, *Azon Visconti*, *Llamada y tropa*, *Dos coronas*, *La tabernera de Lóndres*, *La vuelta del corsario* y *El capitán negrero*, tienen música de Don Emilio Arrieta. *La espada de Bernardo* y *El robo de las Sabinas*, tienen la música de Don Francisco Asenjo Barbieri. *Cegar para ver*, de Don Salvador Ruiz. *Galan de noche*, de Don José Incenga.

ZARZUELAS TRADUCIDAS. — *Un dia de reinado.*

En un corto número de dias escribió y publicó en 1840 un tomo de poesías de 288 páginas, cuya edición se agotó en poco tiempo.

En 1842 dió á luz otro tomo de poesías, *sagradas y profanas*, con el título de *Luz y tinieblas.*

Ocho años despues dió á la estampa *El Duende de Valladolid*, tradición yucateca.

En la obra *Los españoles pintados por sí mismos*, publicó dos artículos titulados, uno *El cazador* y otro *El memorialista.*

Al comenzar su carrera literaria, en 1834, publicó un folleto en verso titulado *Un baile en casa de Abrantes.*

En 11 de Mayo de 1862, leyó un discurso de recepción en la Real Academia Española, donde ingresó á ocupar la vacante que dejó el Excelentísimo Señor Don Antonio Gil y Zárate, en cuyo discurso hizo un estudio acerca de la poesía popular.

Antes de darse á conocer en la escena, con su inspirada obra *El Trovador*, habia escrito, segun afirma Don Antonio Ferrer del Rio, en la *Galería de la literatura española*, dos comedias tituladas *Peor es urgallo* y *El caballero de industria*, que no fueron admitidas en el teatro, suerte casi comun á los ensayos de todo escritor.

Aquel jóven desvalido, despues anciano, por todos querido y respetado, ceñida la frente con los inmarcesibles laureles de la gloria, cuya existencia, amagada por penosa enfermedad, se deslizaba severa y callada rodeado de sus hijos y nietos, complaciéndose en los tranquilos deleites del hogar, este hombre que con su infatigable pluma dió á la pátria escena esas joyas que se llaman *El Trovador*, *Simón Bocanegra*, *Un duelo á muerte*, *Juan Lorenzo*, *Venganza catalana* y *Doña Urraca de Castilla*, murió á las cuatro de la tarde del 26 de Agosto de 1884, cortando la muerte tan gloriosa carrera y la poderosa inteligencia que supo realizar en toda su perfección y pureza el ideal del arte romántico.

¡Terrible pérdida para las letras españolas!

El Señor Don Antonio García Gutierrez, falleció víctima de un derrame seroso. Veinticuatro horas antes de ocurrir su muerte, aún conservaba el entendimiento despejado. Desde algun tiempo antes venia él advirtiendo en sus facultades los desequilibrios que trae consigo la edad caduca, y á destellos luminosísimos, que aún eran gala del teatro, sucedian largos períodos de inacción intelectual. Poco á poco fué apagándose aquella brillante vida. La muerte fué ganando átomo á átomo aquel fértil cerebro que se le resistia, y á cada soplo del no sér respondia á modo de protesta, con una brillante llamarada de génio.

El rasgo distintivo de García Gutierrez, era la modestia. Temia las ovaciones como si fueran el castigo de una falta, y trataba de apartarlas de sí; pero las ovaciones le iban á buscar. Previó, dias antes de morir, la que el público le otorgaria á su muerte, reflejo pálido de las que en vida le otorgara tantas veces, y escribió su última voluntad: queria que se le enterrase en la fosa comun, que no se avisase á sus amigos, que cuatro pobres le llevaran en hombros hasta el cementerio que habia de guardarle para siempre en su recinto..... La protesta fué unánime, y arrastrado por su cariño hácia el autor de tantas y tantas joyas literarias, el pueblo de Madrid siguió su cadáver, sus amigos cubrieron su ataud de coronas y vieron cómo la tierra le envolvia en ese abrazo cariñoso que da la madre comun al cuerpo que salió de ella, y á ella vuelve tras su breve peregrinación.

El entierro de aquel privilegiado cuerpo donde se albergó un alma tan hermosa, fué un verdadero acontecimiento.

Alrededor del reverenciado cadáver debieron flotar las fantásticas figuras que animó el verbo del poeta,

Los centenares de personajes creados en dias de febril inspiración, envolvian el carro fúnebre asombrados tal vez de que su progenitor insigne estuviera sin vida, cuando ellos alentaban aún con fuerza soberana.

Hé aquí cómo da cuenta de tan solemnísima apoteosis fúnebre, el señor Fernandez Bremón, quien mereció la honra de llevar una cinta del féretro, en representación de la prensa periódica:

"El 27, á las cinco de la tarde, un carruaje fúnebre, tirado por cuatro caballos enlutados, se detenia ante la casa número 139 de la calle de Fuencarral: casi al mismo tiempo paraban ante la misma casa el coche del Ministro de Fomento, del que descendia, representando á su jefe y con su propia representación literaria y oficial de Director de Instrucción Pública, Don Aurelio Fernandez-Guerra, y una Comisión de la Academia de la Lengua, compuesta de los señores Cañete, Rodriguez Rubí, Saavedra y Arnao; el Ayuntamiento estaba representado por el Alcalde y escritor señor Gimenez Delgado; la presencia del P. Laforga parecia indicar que se trataba del entierro de un artista; la intervención del editor señor Hidalgo, que sería quizás un autor dramático; los hombres políticos que allí iban reuniéndose y los periodistas y literatos, que era hombre importante; una fila de carruajes que llegaba en aquel momento con una representación de treinta indivíduos de la Sociedad de Escritores y Artistas, presidida por el secretario general Don José del Castillo y Soriano, que llevaban una artística corona, obra selecta del florista Gualterio Kühn, reveló al vulgo el triste misterio en la sencilla dedicatoria de las cintas: "Al sócio García Gutierrez". No se necesitaba más para producir una triste y penosa impresión en todos los amantes de las letras.

"Aquel nombre simbolizaba un teatro, una época, un estilo, una vida gloriosa y modesta, y grandes triunfos escénicos, compendiados en estos títulos y fechas: *El Trovador*, 1836; *El Rey monje*, *Simón Bocanegra*, 1843; *El Grumete*, 1853; *Un duelo á muerte*, 1860; *Venganza Catalana*, 1864; *Crisálida y Mariposa*, 1872; *Un grano de arena*, 1880, y en un desastre aún más glorioso que sus triunfos, *Juan Lorenzo*, 1865. Estos títulos recuerdan todo un teatro de 72 obras, y dentro de él la evolución del romanticismo apasionado y lírico al drama histórico y á la comedia literaria de costumbres.

"Los que penetramos en la morada modesta del poeta pudimos ver, en una alcoba escayolada y estrecha, de una ventana interior, un sencillo catafalco alumbrado por cuatro hachas, y sobre él una caja de zinc, pintada de negro, con adornos y agarraderos dorados, ya estañada: y mirando por el cristal de la tapa interna vimos la dulce y venerable cabeza del anciano, amarilleada por la muerte, y sus hermosos ojos cerrados por el amor filial, y aquella barba blanca, que con la rigidez de la edad le daba el aspecto de una estátua. La familia se habia recogido para refugiarse en su dolor y no oir esos rumores de conversaciones, voces extrañas y pasos apagados de los que van por el cadáver.

"El cortejo se puso en marcha, rodeado de los porteros de la Biblioteca y la Academia, y presidido por los indivíduos cuyos nombres hemos citado, llevando las cintas los Sres. Cañete, en representación de la Academia; Echegaray, por los autores dramáticos; Rada y Delgado, por el Cuerpo de Archiveros; Asquerino, como colaborador de sus obras; Vega, por los actores que se reunian en el Español, por la Sociedad de Escritores y Artistas, y como hijo de un antiguo amigo; y

otro indivíduo por la Prensa. A la mitad de la calle de Fuencarral presentaron una corona de laurel: era un recuerdo de la Sra. Tubau de Palencia al autor de *La Criolla*. Siguió su marcha la comitiva, cada vez más acompañada de hombres ilustres, torciendo por la calle del Caballero de Gracia, Peligros, atravesando la de Alcalá, Sevilla y Príncipe, para detenerse en el Español, donde esperaban, para unirse al duelo, el empresario del teatro y todos los actores residentes, que depositaron nuevas coronas en el féretro, mientras las actrices arrojaban flores desde los balcones enlutados. La corona del ilustre Valero era una despedida hasta muy pronto. Por fortuna, la vida no tiene límites marcados.

"Siguió el cortejo por las plazas de Matute y Anton Martin, calle de la Magdalena, plaza del Progreso, calles del Duque de Alba, San Millan y Toledo, hasta el cementerio de San Lorenzo: el pueblo le veia pasar sin comprender aquella solemnidad ni aquellas flores y coronas; ya en el camposanto, se rezó el responso acostumbrado, se depositó la caja mortuoria en una sepultura del patio de San José, y miéntras los concurrentes rezaban con el P. Laforga algunas oraciones, cayó la tierra sobre el ataud, produciendo un ruido triste: todos nos alejamos sobrecogidos, y saludamos á la presidencia del duelo, verdadero duelo, duelo nacional; despues se dispersaron los coches en dirección á Madrid; nosotros íbamos impresionados, cabizbajos. Habíamos visto enterrar algo más que un hombre: un teatro, un sistema literario, un maestro, una gloria del país.

"Han pasado cuarenta y ocho años desde el estreno de *El Trovador* á la apoteósis fúnebre del dia 27. Medio siglo de gloria parece mucho para sufrido por un hombre; pero es muy poco para los destinados á la in

mortalidad como el autor de *Juan Lorenzo*. ¿Qué ha faltado en este último tributo de la patria? ¿Más elementos oficiales? No: que el pueblo siguiese su cadáver. Pero García Gutierrez era modesto y retraido: otros ídolos populares han sustituido al ídolo de ayer. El pueblo olvida pronto..... lo definitivo, lo que vale es lo que se escribe con el corazón y una gran inteligencia y todas las galas del idioma. Los gustos varian, no el lenguaje de las pasiones; las escuelas se suceden y alternan, pero queda de cada una de ellas lo selecto. García Gutierrez quedará como uno de los poetas más gallardos y delicados á la vez y más flexibles, de nuestro teatro, y como dechado de buen gusto. Pocos sabian ser poetas con menor gasto de palabras ociosas.

"Lógica y severidad en los planes; conocimiento del hombre; nervio dramático para expresar con vigor todas las pasiones; nobleza de sentimientos desbordándose en sus obras como idealidad constante y perfume natural de su alma; sensibilidad exquisita y honda, varonil hasta lo heróico y tierna hasta rayar en femenina; gracia delicadísima, y un diálogo que dudamos pueda ser sobrepujado por nadie en su precisa, sencilla, augusta y poética elegancia; tales són, en conjunto, las altas cualidades del gran maestro que ha perdido España, y cuya sucesión no recogerá fácilmente otro gran poeta.

"Y tan convencidos estamos de sus dotes y eminentes cualidades, y de tal manera nos admiran y satisfacen, que compadecemos, como á personas privadas de gusto y oido poético, á los que no sienten y saborean sus diálogos, y los tenemos por sordos á la buena poesía castellana, de que serán siempre modelo sus escenas.

"—No sé—le decíamos un dia—cómo escribiendo así ha podido V. escribir tanto.

—"He escrito demasiado—contestó con arrepentimiento.

"Citamos esta frase, porque revela su modestia, su juicio, su pulcritud y su conciencia.

"Cuando estrenó *Doña Urraca de Castilla*, los editores señores Cuesta le propusieron quedarse con toda la edición; el trato era muy bueno, pero el poeta vacilaba.

—"¿No le coviene á V.?—le preguntaron.

—"A mí mucho—respondió con sencillez García Gutierrez—pero temo que eso no se venda, y no quisiera que perdiesen VV. el dinero.

"Sus obras dicen quién era el escritor; este rasgo indica quién era el hombre.

"Ha muerto un gran poeta; uno de los últimos, uno de los más ilustres representantes de una época literaria que se extingue.

"¡Descubrámonos con respeto!"

Despues de haber trascrito la anterior bellísima página escrita por el señor Fernandez Bremón, para completar esta biografía añadamos las primeras líneas del *Prólogo* que el inolvidable Hartzenbusch escribió para la edición hecha en obsequio de García Gutierrez, con motivo del gran triunfo que obtuvo con su drama *Venganza catalana*, en 1866:

"Aquel aventurero italiano, justamente célebre por sus hazañas y triste fin, aquel valentísimo capitan de los catalanes y aragoneses, que en el siglo XIV fueron terror del pujante poderío del Turco y del Imperio que dejó establecido en Oriente el fundador de Constantinopla, ocupaba desde principios del siglo actual la atención del mejor poeta lírico nuestro, deseoso de poner en la escena española tan gallarda figura. Una tragedia, que habia de titularse *Roger de Flor*, tenia planteada

menudamente, y en bosquejo todo su diálogo, Don Manuel José Quintana, que de ella y de su propósito de no acabarla, dió cuenta en un prólogo á la edición de sus *Poesías*, hecha en el año de 1821..... Muchos despues, Don Patricio de la Escosura leyó á varios amigos, compuesta por él, una tragedia del mismo protagonista, la cual todavía no ha sido representada. Ya por este tiempo habia Don Antonio García Gutierrez principiado á escribir un drama de *Roger de Flor*, obra que interrumpida y no abandonada, la devoraron las llamas de un incendio en Sevilla, por los años de 1855.

"Parecia que enojada Melpómene con la sombra del impetuoso caudillo, se obstinaba en dejarle fuera del teatro.

"..... Don Antonio García Gutierrez, que habia principiado el azaroso *Roger de Flor* muchos años ántes de su destrucción por el fuego, no pudo aprovechar del todo el primer pensamiento; mas fijándose en otro, comenzó y acabó en término breve un nuevo poema dramático, en el cual ocupaba tambien distinguido lugar aquel notabilísimo personaje; y con el título de *Venganza catalana* fué representado en Madrid por los actores del teatro del Príncipe, en la noche del 4 de Febrero de 1864, alcanzando un éxito de los más señalados y merecidos que se han visto en la escena española: 56 representaciones, de gran concurrencia y contínuos y fervorosos aplausos, fueron necesarias para satisfacer la curiosidad y el gusto del ilustrado público madrileño."

En 1880 la empresa del Teatro Español, con un acierto digno del mayor elogio, preparó un triunfo á García Gutierrez, que fué una verdadera resurrección.

Al final del acto tercero de *El Trovador*, el ilustre poeta se presentó en las tablas.

Un grito unánime le saludó, y los hombres se pusieron en pié.

Tres ovaciones dilatadas, inmensas, clamorosas, se sucedieron; la emoción era profunda. Los hombres contenian el llanto. Las mujeres no podian detenerlo y lloraban.

El drama habia desaparecido: la ovación era al hombre, era al poeta, era á España.

¿Y cómo ver á García Gutierrez sin sentirse orgulloso de ser español y al propio tiempo inclinado á llorar?..... Se adelantaba con pausadísima lentitud, severo y modesto, vestido con oscuro gaban. Sus anteojos de cristales ahumados daban á su rostro, cubierto de blanca y despeinada barba, un indefinible sentimiento de resignación y tristeza. Sus brazos caian á plomo. Su cabeza inmóvil, sus facciones rígidas, no daban á entender la emoción; pero todos comprendíamos que tras de aquellos vidrios negros sus ojos lloraban.

Las dimensiones que ha adquirido este estudio no consiente que nos detengamos en consideraciones más sustanciales respecto al teatro de García Gutierrez, que es la personificación más gloriosa de nuestra literatura dramática en el siglo XIX. No hay necesidad tampoco: el autor de *El Trovador*, *Venganza catalana*, *Doña Urraca de Castilla* y de tantas otras composiciones que merecen eterno aplauso, es conocido de todo el mundo; no nos preciamos tampoco de críticos, y la casualidad viene en ayuda de nuestra insuficiencia.

García Gutierrez con ser uno de nuestros más distinguidos ingénios, fué tambien uno de los más modestos. Mientras poetastros sin idea ni inspiración, invadian nuestra escena, haciendo ostentoso alarde de sus efímeros triunfos saliendo á las tablas á solicitar, más que recojer aplausos, áun en aquellas obras cuyo éxito era una

vergüenza para el autor y para el público, nuestro modestísimo poeta, el primero que mereció esa honra, hoy tan prodigada, huía del teatro en los estrenos de sus obras, y trémulo como un principiante, esperaba en apartado sitio un éxito que jamás conceptuaba seguro. No en balde se ha dicho que es la modestia inseparable compañera del talento, y la presunción señal infalible de supina necedad.

De aquella brillante generación de grandes escritores, que despues de la caida del absolutismo realizó en España la revolución literaria y renovó las pasadas glorias de las letras españolas, poniendo fin al reinado del clasicismo francés, sólo quedarán esculpidos con letras de oro en la historia de la literatura dramática tres nombres: *Duque de Rivas*, DON ANTONIO GARCÍA GUTIERREZ y *Don Juan Eugenio Hartzenbusch.*





DON JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH.

UN AÑO despues del triunfo alcanzado por Don Antonio García Gutierrez con *El Trovador*, ofreció otra sorpresa igual la escena española, o genio, desconocido tambien y de humilde conn, llamaba á las puertas de la inmortalidad, una ıs últimas noches del mes de Enero de 1837. trenábase en ella un drama nuevo, que era obra, ı decian, de un jóven artesano, cuya escesiva mo-ı, retraimiento y esquivo carácter prometia bien sabor á los frutos de su pluma: y con este motivo, teatro de la Cruz se despachaban á su gusto los os maleantes, haciendo caer una lluvia de bromas gramas sobre el infeliz autor y presagiando una 'a derrota al pobre menestral metido á poeta.

, que le conocia, dice el señor Mesonero Roma-aunque muy ligeramente, opinaba todo lo con-), y efectivamente, no bien se escucharon las pri-

meras escenas del apasionado drama *Los amantes de Teruel*, no bien fueron desarrollándose ante los ojos del público aquellas bellezas de primer órden en sus interesantes situaciones, sus simpáticos caractéres y poética elocución, el público, entusiasmado, prorumpió, como en el estreno de *El Trovador*, en atronadores aplausos, y pretendió igualmente la presentación del autor en las tablas; pero éste, cuitado y receloso, habia huido á esconderse y no se hallaba en el teatro, habiéndose de contentar el público con saber únicamente que el nombre del autor era el poco eufónico y castizo de JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH, nombre glorioso, que desde aquel dia suena en nuestros oidos como uno de los más preclaros de la pátria literatura.

Desde aquel momento ocupó Hartzenbusch el primer puesto entre los escritores españoles contemporáneos; nadie pudo disputarle ese honrosísimo puesto, tanto más honroso, cuanto que el eminente escritor no se educaba para tanto en el modesto taller de ebanista de su honradísimo padre, oficio que empezó á aprender Hartzenbusch y que se complacia en recordar en el seno de la amistad aquel tiempo en que vivió en relaciones íntimas con el cepillo y el barniz.

Hartzenbusch es un ejemplo insigne de la irresistible y proverbial fuerza de lo que se llama vocación. Nacido y educado en el taller de un menestral, sin el menor estímulo, antes bien con el obstáculo poderoso, entre otros muchos, que debió oponerle, la desafición de su padre al teatro y á la bella literatura, todo parecia que se conjuraba para apartarle de aquel camino; Hartzenbusch, sin embargo, conoció y cultivó la literatura dramática, ó mejor dicho, quiso ser y fué.

Todo lo que ha sido lo ha debido á su talento, á su afán de saber, á su estudio y aplicación constantes.

El hijo del ebanista llegó á ser uno de los primeros autores dramáticos, individuo de número de la Real Academia Española, Caballero gran cruz de las órdenes de Isabel la Católica y Cárlos III y Director de la Biblioteca Nacional.

En los ratos que le dejaba libre su oficio, estudiaba, y tanto y con tanto aprovechamiento estudiaba, que al fin, despues de dar algunas obras al teatro con vária fortuna, dió *Los amantes de Teruel*, drama que vivirá eternamente en nuestra literatura, como los de Calderón y las comedias de Lope y Tirso de Molina.

El instinto dramático pudo más que las trabas sociales; lo mismo ha sucedido siempre que aquel, como todos los instintos, existe verdaderamente poderoso y robusto; tampoco bastó la barrera del cláustro á cerrar la puerta de los triunfos escénicos á Tirso de Molina; tampoco logró apartar de la carrera de las armas al vencedor de Lepanto una crianza dirigida á hacerle abrazar la profesión religiosa; como una misteriosa sirena atrajo el cláustro á su santa sombra á aquel gran vástago de la belicosa estirpe de los Guzmanes, Santo Domingo, el fundador.

Querer apagar el instinto que cual chispa del génio ilumina la inteligencia de algunos hombres, es tan absurdo como pretender extinguir el fulgor de una estrella.

Violentar las nobles inclinaciones, es cometer un crímen moral.

Dejemos siempre paso al talento y la aplicación en cualquier criatura que se manifieste.

Así veremos hombres que como nuestro insigne poeta, se elevan desde el taller de un menestral á los puestos más elevados, ganándose la admiración de todo el mundo.

La criatura nace con facultades determinadas para una ciencia ó un arte; coartar sus derechos, es matar la inspiración, es apagar la luz de un génio que podria iluminar algunas generaciones.

Nació nuestro poeta en Madrid el 6 de Setiembre de 1806, y su padre, de orígen aleman como indica su apellido, procuró darle una educación que estuviese en armonía con las raras aptitudes que el niño revelaba desde sus más tiernos años, sin aspirar por eso á hacerle abrazar una profesión literaria.

Cursó latin y dos años de filosofía en San Isidro, emprendiendo despues el oficio de su padre. A pesar de las rudas tareas á que se hallaba dedicado, aprendió en los ratos de ócio los idiomas francés é italiano, y el arte de versificar en la poética del Padre Losada. Leia por entonces cuantas comedias llegaban á sus manos, y ávido de presenciar un espectáculo en el teatro á fines de 1821, aprovechó con su hermano Santiago una corta ausencia de su padre y algunos ahorros destinados á comprar figuras de nacimiento, para asistir á una función del Príncipe, cuyo programa consistia en la ópera de Rossini, titulada *Antinoo en Eleusis*, un baile pantomímico, en que era protagonista un borracho, y el sainete de Don Ramón de la Cruz, *El Tordo*.

Las sensaciones que experimentó en aquella memorable noche, sirvieron desde luego de poderoso aliciente á su vocación, y más tarde fueron fecundas en felicísimos resultados.

Sus primeros ejercicios literarios se redujeron á traducir del francés algunas comedias en prosa y á escribir una imitación de la *Adelaida Duguesclin*, de Voltaire, obra que publicó primero con el título de *Doña Leonor de Cabrera*, y despues con el de *Floresinda*

Dominado, no obstante, Hartzenbusch por la idea de restaurar nuestro teatro antiguo, en 1829 hizo una refundición de *El amo criado*, de Rojas, á la que siguieron la de los *Empeños de un acaso*, de Calderón, y la de *La confusión de un jardin*, de Moreto.

Con la esperanza de lograr la representación de estas dos últimas refundiciones, se prestó á arreglar una comedia de Don Fermin de Laviano, muy representada en el siglo pasado, y *La Restauración de Madrid*, que así se titulaba la obra, fué estrepitosamente silbada. A consecuencia de este fracaso no se pusieron en escena *La confusión de un jardin* ni los *Empeños de un acaso*, ni las traducciones de *Edipo*, de Voltaire, y de la *Mérope*, de Alfieri, ni su tragedia original titulada *Medea*, ni su drama *Don Fernando de Antequera*.

Al aparecer entre nosotros los primeros destellos del romanticismo moderno, ganaba Hartzenbusch su jornal en el Estamento de Próceres.

En 1830, cuando murió su padre, abandonó por completo la ebanistería, y como las letras no le daban para vivir, pensó en buscar ocupación decorosa para proporcionarse en ella los medios seguros de subsistencia.

Por aquellos tiempos, y de muy anterior, habia fundado la Sociedad Económica Matritense una Escuela de Taquigrafía, que desde entonces ha venido sosteniendo con el aplauso de propios y extraños.

Hartzenbusch vió en esta enseñanza asegurado su porvenir, como lo encontraron, en efecto, otros, pues el ilustre escritor y distinguido historiador contemporáneo, señor Ferrer del Rio, tambien acudió á la Taquigrafía para poder resistir los rigores de la fortuna. Matriculóse, pues, Hartzenbusch en 1831 en las cátedras taquigráficas de la Económica Matritense. Terminó sus estudios en 1834, mereciendo un premio en los

exámenes públicos de aquel curso (1), y un año despues, en 1835, consiguió una plaza de taquígrafo en la *Gaceta de Madrid*, primer horizonte tranquilo que sonriera al poeta.

Hé aquí cómo se expresa el académico Don Antonio Ferrer del Rio describiendo á nuestro insigne biografiado en la *Galería de la literatura española*, compañero de Hartzenbusch durante el tiempo en que aprendió y ejerció el arte taquigráfico:

"Tan fácil nos parece llegar á poseer con perfección la parte teórica de la Taquigrafía en los tres primeros meses del curso, como difícil fijarse en las facciones de los muchos que se matriculan anualmente aspirando á seguir la palabra. Se disminuye de dia en dia el número de alumnos. Pasadas las vacaciones empieza la práctica por Febrero, y ya se saludan todos como condiscípulos antiguos, y no es comun ver allí ninguna cara nueva. Cursábamos nosotros ese arte, que es á la escritura lo que el vapor á la navegación, por el año de 1835 bajo la dirección de Don Sebastian Eugenio Vela. Desde las primeras lecciones de práctica nos apercibimos de la presencia de un individuo igualmente desconocido

(1) No omitiremos aquí una circunstancia curiosa, ó mejor dicho, un dato importante. Era entonces Director de la Matritense el Excmo. señor Don Antonio Sandalio de Arias. Los exámenes de Taquigrafía revestian por aquella época cierta solemnidad aparatosa que hoy han perdido. Ante un escogido público presentáronse en 1834 los alumnos premiados, y el que presidia aquel acto, el Director de la Económica Matritense, pronunció un extenso discurso haciendo la historia de la Taquigrafía, encareciendo su importancia y alentando á la juventud para que con el ejemplo de los premiados se estimulasen al estudio.

Al acabarse el acto, los señores Hartzenbusch y Ferrer del Rio, que habian sido de los premiados, presentaron en cuartillas el discurso del Director, perfectamente traducido, y como muestra de su aplicación, y mayormente para justificar la justicia con que el tribunal les habia dado los dos primeros premios.

para todos: se sentaba en el último puesto: vestia pobre y aseado traje: su capa azul, todavía en uso, parecia cortada por mano previsora contra las injurias del lodo: nunca iba á cuerpo gentil, como se dice vulgarmente, áun cuando el frio no fuese intenso y amenazase lluvia: en este último caso jamás se le veia sin paraguas. Sólo conocíamos el metal de su voz por lo que le correspondia de lectura al descifrar los signos, pues apenas terminadas las lecciones, salia á la calle del Turco veloz como una flecha; doblaba la esquina de la calle de Alcalá en ménos de dos segundos y se eclipsaba hasta el dia siguiente. De su puntual asistencia, de su aplicación constante éramos testigos: todo lo demás concerniente á su persona se presentaba á nuestros ojos como un insondable misterio. A fines de Junio se celebraban los exámenes: de ciento treinta se habia reducido el número de discípulos á once: tres pasaban de la clase de Taquigrafía á la tribuna del Estamento de Procuradores. A poco de abrirse la legislatura de 1835, á mediados de Noviembre, redactábamos las sesiones de la *Gaceta* en compañía del desconocido. Seguia distinguiéndose por lo taciturno: prolijo en el trabajo y no del todo perfecto, no ponia ningun despropósito en boca de los oradores: omitia mucha parte de sus discursos; por lo demás, redactaba su turno con esmero: en suma, ni podia brillar entre taquígrafos de alguna nombradía, ni era capaz de deslucir lo que hicieran aquellos con lo que arrojara la traducción de sus notas. Nuestro carácter nos induce á no molestar al prójimo, y así cruzamos pocas palabras con tal compañero en el trascurso de muchos meses: por casualidad supimos que hácia la calle del Escorial tenia su vivienda. Ya un dia nos preguntó con cierto interés por las obras de García Gutierrez, anteriores al *Trovador*, recientemente aplau-

dido: se las enumeramos una por una, y nos dió las gracias. No fué mayor la intimidad de nuestras relaciones despues de este incidente. A fines de 1836 se anunciaba para el beneficio de la Teresa Baus un drama nuevo; hablando de esta producción en són de mofa un escritor de costumbres y un poeta, que han fallecido en la flor de sus años, pronunciaban el nombre del autor con desdeñosa indiferencia; correspondia exactamente al del taquígrafo misterioso.—*¿Y quién es ese individuo?* interrogaba el crítico al poeta.—*Dicen que un sillero:* respondia éste.—*Entonces su obra debe tener mucha paja*, respondia el primero, y sus oyentes celebraban el equívoco con estrepitosas risas. Anhelábamos nosotros la hora de asistir á la tribuna del Estamento para salir de incertidumbres: no bien vimos entrar al literato vergonzante, le interpelamos resueltamente. ¿Con que es de Vd. el drama próximo á representarse y nos lo tiene callado?—Brotó al punto de sus mejillas el carmin del sonrojo, como si se tratara de un delito; y confesándonos la verdad del hecho, nos rogó encarecidamente no revelárselo á nadie. No quisimos empeñar una promesa á riesgo de quebrantarla: iniciamos en el secreto á todos nuestros amigos de tribuna; y á los pocos dias preparábamos un banquete para solemnizar el éxito brillante del drama. No hubo manera de vencer la obstinación del poeta laureado, quien, escudándose con lo desabrido de su génio y con su natural propensión al aislamiento, manifestó sencillamente que el mayor agasajo que podíamos hacerle se reducia á dispensarle de asistir al convite. Cedimos á sus instancias por no convertir un corto obsequio en mortificación tiránica, y nos contentamos con brindar repetidas veces deseando la renovación de tan señalados triunfos teatrales á nuestro esquivo colega."

La obra á que se refiere el señor Ferrer del Rio en las anteriores líneas que hemos trascrito, eran *Los amantes de Teruel.*

De entonces data realmente el glorioso camino que Hartzenbusch ha recorrido durante su vida.

Despues de aquella notabilísima obra teatral, dió á la escena *Doña Mencía*, otro gran drama, *La jura en Santa Gadea*, obra que el público admira todavía, *Don Alfonso el Casto*, *Un sí y un nó*, preciosísima comedia en prosa, con la que dió Harzenbusch un gran disgusto á un crítico lleno de presunción, haciéndole creer que era una traducción, y dando ocasión á que el crítico dijera con la mayor formalidad del mundo, que conocia la obra original alemana; y otras, entre ellas, las dos comedias de mágia mejores que se han puesto en escena en España, *La redoma encantada* y *Los polvos de la madre Celestina*, obras llenas de gracia y de filosofía, y en las que no se encuentran las chocarrerías y tonterías que luego han sido el principal *adorno* de las mal llamadas comedias de mágia, estrenadas en los últimos años.

La erudición del señor Hartzenbusch era verdaderamente prodigiosa. Sabia de memoria el teatro antiguo español; conocia como pocos, la literatura francesa, la inglesa, la italiana y la alemana; admirador del príncipe de los ingénios españoles, dejó curiosísimos y notables trabajos sobre el *Quijote*, y es seguro que podia el señor Hartzenbusch escribir ó recitar un capítulo cualquiera que se le dijera del *Quijote*, sin recurrir al original, y sin equivocarse en una letra.

El señor Hartzenbusch, siempre modesto, como quien tenia verdadero talento y merecimientos de sobra, no ocupó durante su vida otros cargos que los puramente literarios.

En 1857 fué nombrado Director de la Escuela Normal Central de Maestros, y en 1859 pasó á ocupar plaza de bibliotecario en la Nacional, y á la muerte del inolvidable Don Agustin Durán, le correspondió ser nombrado Director de tan importante establecimiento, cuyo cargo desempeñó hasta el año de 1875, en que fué jubilado.

Por su iniciativa se hicieron grandes mejoras en la Biblioteca Nacional, y nunca se cansó ni cedió en su honroso empeño de hacer los mayores esfuerzos en pró de sus queridos libros, y en beneficio de la juventud estudiosa que acudia á la Biblioteca.

Hartzenbusch no escribió sólo para el teatro; los periódicos literarios están llenos de artículos suyos, cuentos, leyendas y novelas; sus *fábulas* són verdaderos modelos en su género, y resalta en todas ellas la mayor moralidad bajo la más agradable forma.

Tan correcto y castizo escritor, bajó al sepulcro despues de haber contribuido con su contínua laboriosidad á multiplicar las ediciones de nuestra Gramática castellana, Ortografía y Diccionario general de la lengua española.

Aunque desde hacia tiempo la salud del señor Hartzenbusch se hallaba muy quebrantada y sus facultades intelectuales requerian más tranquilidad y descanso que trabajo y actividad, casi hasta el momento de su muerte, acaecida el dia 2 de Agosto de 1880, se dedicó en la soledad de su despacho á revisar, comentar y anotar el *Quijote*.

Su entierro se verificó al dia siguiente, siendo depositado su cadáver en el cementerio de la Sacramental de San Ginés y San Luis, en cuya portada se ven esculpidos los versos que escribió en vida el que despues de muerto halla en aquella mansión reposo para sus res-

tos, y para su memoria admiración y reverencia en la generación presente y en las venideras, y un honroso y preeminente puesto en la historia de nuestra literatura.

Tal es, trazada á grandes rasgos, la vida del ilustre poeta que vivió animando constantemente con sus consejos á la juventud estudiosa, trabajando con una constancia á toda prueba durante muchísimos años, retirado del mundo, rodeado de su cariñosa familia, y vislumbrando en medio del aplauso y veneración de sus conciudadanos los albores de la inmortalidad.

Sus principales obras són: *Los Amantes de Teruel* (1837); *Doña Mencía* (1838); *Alfonso el Casto* (1841); *La coja y el encogido* (1843); *Juan de las Viñas* (1844); *La jura en Santa Gadea* (1844); *La madre de Pelayo* (1846); *La ley de raza* (1852); *Un sí y un no* (1854); *La Archiduquesita* (1854); *Vida por honra* (1858); *El Mal Apóstol* y *Buen Ladrón* (1860).

Otras publicaciones suyas són: *Ensayos poéticos y artículos en prosa* (1843); *Fábulas* puestas en verso castellano (1848); *Cuentos* y *Fábulas*, dos tomos (1861); *Obras de encargo* (1864); *Un tomo de notas al Don Quijote* (Barcelona, 1874).

En la *Colección de los mejores Autores Españoles*, publicada por monsieur Baudry, forman el tomo XLIX las obras escogidas de Hartzenbusch (París, 1850): en la *Colección de Autores Españoles* hecha en Leipsick, forman las mismas los volúmenes XIV y XV (segunda edición, 1873).

La *Biblioteca de Autores Españoles*, impresa en Madrid por Don Manuel Rivadeneyra, contiene diez tomos coleccionados por Hartzenbusch, que són: el V, *Comedias escogidas de Tirso de Molina* (1848); el VII, el IX y el XII, *Comedias de Calderón* (1848-50);

el XX, *Comedias de Alarcón* (1852); el XXIV, XXXIV y LII, *Comedias escogidas de Lope* (1853-1860).

Don Juan Eugenio Hartzenbusch era á la vez poeta y erudito, cualidades que se reunen con dificultad. Hombre de inspiración y de estudio.

Como poeta, habia recorrido toda su órbita majestuosamente, dando de sí cuantos frutos podian esperarse.

Los eruditos, los poetas, los escritores, consideraban á Hartzenbusch como un maestro; su nombre habia traspasado las fronteras, y sus obras se coleccionaban entre las mejores de la literatura general. Personajes extranjeros, como el ilustrado Emperador del Brasil, honraban la modesta morada del autor; el pueblo aplaudia con entusiasmo cada vez que se ponian en escena sus principales obras, y sobre todo *Los amantes de Teruel*, cuarenta y tres años despues de su estreno.

El 27 de Febrero de 1880, un público compuesto de los elementos más selectos de la sociedad madrileña, presenció en el Teatro Español la representación de *Los amantes de Teruel*. La nueva generación, al contemplar los bellísimos episodios del interesante drama de Hartzenbusch, que era para ella nuevo, no pareció la generación del naturalismo y del desengaño, sino que ante la poesía eternamente jóven de la enamorada pareja aragonesa, prorumpió en ruidosos aplausos. *Los amantes de Teruel* han sido sancionados por dos generaciones distintas; por aquella de que formaba parte como coetáneo Víctor Hugo, y por la que hoy le hace en vida las exéquias postrimeras debidas á su génio.

Al terminar la representación del drama, todo el mundo se preguntaba:—¿Vendrá Hartzenbusch? ¿Tendrá fuerza suficiente para resistir la ovación que indudablemente se le prepara? ¿Podremos manifestarle directa-

mente, en persona, sobre las tablas, nuestro entusiasmo? Y la gente sensata contestaba:—No vendrá, y debemos desear que así suceda..... Está delicado..... una impresión vehemente podria serle dañosa. Aquí nos juntamos unos cuantos amantes del arte: pero no ambicionemos la dicha del pagano, que adornaba con flores á la víctima para sacrificarla.

Y efectivamente, Don Juan Eugenio Hartzenbusch no asistió al teatro. Miéntras multitud de corazones latian por él cuando todas las manos aplaudian, en tanto que no habia en el teatro boca que no exclamase: "¡qué bello es esto!" el venerable autor de *Los amantes de Teruel* permanecia en su casa, tal vez recordando en torno de su familia, la noche memorable en que por primera vez, hace ya muchos años, cuando algunos de los que estábamos en el teatro no habíamos áun nacido, adquirió nombre, reputación y gloria que brilla todavía y seguirá brillando mientras existan corázones.

El insigne crítico Larra escribia en 1836 al juzgar el drama de Hartzenbusch:

"Venir á aumentar el número de los vivientes, ser un hombre más donde hay tantos hombres, oir decir de sí: es un *tal fulano*, es ser un árbol más en una alameda. Pero pasar cinco ó seis lustros oscuro y desconocido, y llegar una noche entre otras, convocar á un pueblo, hacer tributaria su curiosidad, alzar una cortina, conmover el corazón, subyugar el juicio, hacerse aplaudir y aclamar, y oir al dia siguiente de sí mismo al pasar por una calle ó por el Prado, *aquel es el escritor de la comedia aplaudida*, eso es algo; es nacer; es devolver al autor de nuestros dias por un apellido oscuro un nombre claro; es dar alcurnia á sus ascendientes en vez de recibirla de ellos; es sobreponerse al vulgo, y decirle: *me has creido tu inferior, sal de tu engaño; poseo tu secre-*

to y el de tus sensaciones, domino tu aplauso y tu admiración; de hoy más no estará en tu mano despreciarme, medianía; calúmniame, aborréceme, si quieres, pero alaba. Y conseguir esto en veinticuatro horas, y tener mañana un nombre, una posición, una carrera hecha en la sociedad, el que quizá no tenia ayer donde reclinar su cabeza, es algo, y prueba mucho en favor del poder del talento.

"Esta aristocracia es por lo ménos tan buena como las demás, pues que tiene el lustre de la de la cuna, y pues que vale dinero como la de la riqueza.

"El drama que motiva estas líneas tiene, en nuestro pobre juicio, bellezas que ponen á su autor no ya fuera de la línea del vulgo, pero que lo distinguen tambien entre escritores de nota. Sinceramente le debemos alabanza, y aquí citaremos de nuevo, còmo otras veces hemos hecho, á los que de maldicientes nos acusan: solo se presenta el autor de *Los amantes de Teruel,* sin pandilla literaria detrás de él, sin alta posición que le abone; no le conocemos; pero nosotros, *mordaces y satíricos,* contamos á dicha hacer justicia al que se presenta reclamando nuestro fallo, con memoriales en la mano, como *Los amantes de Teruel.* Si la indignación afila á veces nuestra pluma, corre sobre el papel más feliz y más ligera para alabar que para censurar.

"No haremos de *Los amantes de Teruel* un análisis minucioso; vale en nuestro entender la pena de ser visto; y para quien no tenga la curiosidad de verle, ¿qué interés puede ofrecer nuestro artículo?

"La historia de Isabel de Segura y de Diego de Marsilla, legada por la tradición á la posteridad, y consignada en el poema y en los apuntes del escribano Yagüe, es popular, trivial casi en nuestro país; á más de una persona hemos oido deducir de esa trivialidad la impo-

sibilidad de hacer con ella un buen drama. Tiempo es de alegar razones que rebatan esta opinión, puesto que nosotros no participamos de ella. El ingénio no consiste en decir cosas nuevas, maravillosas y nunca oidas, sino en eternizar, en formular las verdades más sabidas; que dos amantes se amen y muera uno por otro, es efectivamente idea tan poco nueva, que apenas hay comedia, anécdota ó cuento, cuya intriga no gire sobre la exageración ó los excesos del amor; pero el ingénio no está en el asunto, sino en el autor que le trata; si en el asunto pudiera estar, la comedia de Montalban que trata la misma tradición hubiera sido buena, ó mala la de Hartzenbusch. Aquella es, sin embargo, una pobre trama salpicada de trivialidades y lugares comunes, y esta es un destello de pasión y sentimiento."

El jóven y ya docto académico Don Marcelino Menendez Pelayo, en su discurso de entrada en la Real Academia Española, hablando de nuestro insigne Don Juan Eugenio Hartzenbusch, á quien sustituyó en el sillón académico, consigna en su elogio lo que sigue:

"Poco le conocí y traté (y eso que era consuelo y refugio de todo principiante); pero, ¿cómo olvidarle, cuando una vez se le veia? Enamoraba aquella mansedumbre de su ánimo, aquella ingénita modestia, y aquella sencillez y candor como de niño, que servian de noble y discreto velo á las perfecciones de su ingénio. Nadie tan amigo de ocultar su gloria y de ocultarse. Difícil era que ojos poco atentos descubrieran en él al gran poeta.

"Y eso era antes que todo y sobre todo, aunque el vulgo literario dió en tenerle por erudito, bibliotecario é investigador, más bien que por vate inspirado. Otros gustos, otra manera de ver y de respetar los textos, una escuela crítica más perfecta y cuidadosa, han de-

mejorar (no hay duda en ello) sus ediciones, hoy tan estimables, de Lope, Tirso, Alarcón y Calderón: libre será cada cual de admitir ó rechazar sus ingeniosas enmiendas al *Quijote*; pero sobre los aciertos ó caprichos del editor se alzará siempre, radiante é indiscutida, la gloria del poeta. Gloria que no está ligada á una escuela ni á un período literario, porque Hartzenbusch sólo en los accesorios es dramático de escuela, y en la esencia dramático de pasión y de sentimiento. Por eso queda en pié, entre las ruinas del Romanticismo, la enamorada pareja aragonesa, gloriosa hermana de la de Verona, y resuena en nuestros oidos, tan poderoso y vibrante como le sintieron en su alma los espectadores de 1836, aquel grito, entre sacrílego y sublime, del amador de Isabel de Segura:

—"En presencia de Dios formado ha sido,
—Con mi presencia queda destruido."

"Y al lado de *Los amantes de Teruel* vivirán, aunque con ménos lozana juventud y vida, *Doña Mencía*, *Alfonso el Casto*, *Un sí y un nó*, *Vida por honra* y *La ley de raza*. Podrá negarse á sus dramas históricos, como á casi todos los que en España hemos visto, color local y penetración del espíritu de los tiempos, ni era esta la intención del autor; pero, ¿cómo negarles lo que da fuerza y eternidad á una obra dramática, lo que enamora á los doctos y enciende el alma de las muchedumbres congregadas: la expresión verdadera y profunda de los afectos humanos?

"La vena dramática era en Hartzenbusch tan poderosa, que llegaba á ser exclusiva. Su personalidad, tímida y modesta, se esfuma y desvanece entre las arrogantes figuras de su personajes. Por eso no brilló en la poe-

sía lírica sino cuando dió voz y forma castellanas al pensamiento de Schiller en el maravilloso *Canto de la campana*, el más religioso, el más humano, y el más lírico de todos los cantos alemanes.

"Reservado queda á los futuros biógrafos de Don Juan Eugenio Hartzenbusch hacer minucioso recuento de todas las joyas de su tesoro literario, sin olvidar, ni sus delicadísimas narraciones cortas, entre todas las cuales brilla el peregrino y fantástico cuento de *La hermosura por castigo*, superior á los mejores de Andersen; ni sus apólogos, más profundos de intención y más poéticos de estilo que los de ningun otro fabulista nuestro; ni los numerosos materiales que en prólogos y disertaciones dejó acopiados para la historia de nuestro teatro. Yo nada más diré: hay nombres que abruman al sucesor, y esto, que en boca de otros pudo parecer retórica modestia, es en mí sencilla muestra de admiración ante una vida tan gloriosa y tan llena, y á la vez tan mansa y apacible, verdadera vida de hombre de letras y de varón prudente, hijo de sus obras y de sí, exento de ambición y de torpe envidia, ni ávido ni despreciador del popular aplauso."

Castelar, el eminente orador, el Demóstenes moderno, el artista incomparable de la palabra, retrata á Hartzenbusch de la siguiente manera:

"Parece que lo estoy viendo todavía; enjuto de carnes, rubicundo de color, cano de pelo, pequeño de estatura, corto de vista, vivo de génio, nervioso de complexión, sencillo de costumbres, afable de trato; en el comienzo de todas sus conversaciones, balbuciente, y en el fin, animadísimo; escondiendo á las primeras miradas en la intimidad de su ser, con el pudor de delicada sensitiva, sus méritos cual si fueran faltas, y entregándolos luego sin deliberación á la amistad y á la

confianza; con el pecho cargado de distinciones, la frente de laureles, el nombre de dignidades académicas, y tan modesto como al presentar sus primeros manuscritos en el teatro, y tan humilde como al tornear sus últimas sillas en la carpintería; candoroso como un niño, sensible como una mujer; y del pensamiento elevadísimo y de la voluntad enérgica que pone naturaleza á los primeros entre los hombres, entre los elegidos para embellecer los horizontes del alma, y avivar la llama del ideal en la vida."

DON JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH, en quien el profundo saber y el gallardo ingénio se completaron de una manera admirable, legó á su pátria joyas de tan inestimable precio con algunas de sus obras, que harán que su nombre sea acatado eternamente en España, y en donde quiera que se hable la lengua española ó se rinda culto á la belleza literaria.





DON ADELARDO LOPEZ DE AYALA.

TAL ES EL NOMBRE con que fué conocido en la tierra aquel cuerpo que parecia ser digno vaso de aquella gran inteligencia, aquella magestuosa y artística figura, que parecia arrancada de un cuadro de Velazquez, en que todo el vigor de las líneas del gran pintor, toda la corrección de su dibujo, toda la belleza sombría de su color, se encontraban reunidas.

Bastaba verle para pensar: ¡es un poeta!

Aquella hermosa cabeza era la condensación de la belleza física y moral de aquel siglo que han inmortalizado Calderón y Lope.

Aquella melena de romántico, aquellos bigotes y aquella perilla, que parecian arrancados á un cortesano del tiempo de los Felipes; aquellos ojos á la vez inspirados y melancólicos, todo el conjunto de aquella figura, en fin, estaba reclamando á gritos vestir ferreruelo y jubón de terciopelo, castor negro con flotante pluma, zapato de lazo, walona cariñana, llevar pendiente del cinto una espada de las de cazoleta con la taza de bru-

ñidísimo acero, envolverse en los anchos pliegues de la airosa capa española y pasearse por el frondoso prado de San Jerónimo ó por las frescas y floridas alamedas del Buen Retiro, en vez de encerrarse en la levita de nuestro tiempo.

Aquella figura romántica, caballeresca, era la de un inspirado poeta, del autor de esas joyas literarias, orgullo de la escena de nuestra época, que se titulan *El Tejado de vidrio*, *El hombre de Estado*, *El tanto por ciento* y *Consuelo;* lejos de ser un poeta romántico y melenudo, como su faz indicaba, era realista, pero realista en el buen sentido de la palabra. En aquel cuerpo se ocultaba un alma de gran aliento, vigoroso ingénio y levantada inspiración, que supo, con sólo las obras que dejamos enumeradas, remontarse á la altura de nuestros mejores dramáticos, resolviendo á la par el difícil problema de conciliar el carácter analítico y profundamente realista del drama moderno con la esplendorosa forma del clasicismo romántico. Él ha sabido pintar con vivos colores la llaga que devora la sociedad presente sin producir náuseas en el público, antes bien recreándole con los primores de un diálogo valentísimo, de una acción altamente dramática y de una versificación castiza, sonora, nutrida de pensamientos, digna en un todo de un gran poeta. Porque DON ADELARDO LOPEZ DE AYALA, que tal es el poeta cuya silueta vamos trazando, es la personificación del realismo, pero no del realismo asqueroso y descarnado que se quiere importar ahora del extranjero, sino el bello y artístico realismo que tuvo su orígen en nuestros escritores del siglo de oro.

Adorador ferviente de nuestros clásicos y á la vez hijo de su siglo, en sus obras dramáticas como en sus composiciones líricas, la forma es castiza y tal vez anticuada;

pero en el fondo retrata siempre el carácter genuino y la inspiración propia de la época presente. De todos los autores que han intentado representar á la sociedad española de este siglo en sus obras, si exceptuamos á Bretón, ninguno lo ha realizado, á nuestro entender, de un modo más perfecto y acabado que Ayala.

Todos los dias tropezamos con alguno de esos hombres cuyo egoismo les lleva á concebir y pregonar un sistema moral para la vida, donde se disculpen y hasta se ennoblezcan los vicios y los crímenes de la suya; con uno de esos distinguidos infames que aspiran por medio de modales elegantes y correctos á difundir entre los pueblos un nuevo evangelio, donde la perfidia y la bajeza sean consideradas de buen tono, y las más nobles virtudes patrimonio sólo de los cursis. Al lado del apóstol tambien solemos ver al discípulo que, rebosando de fé y entusiasmo, marcha con botas de charol por el áspero sendero del maestro. Pero no se le ha ocurrido sino al señor Ayala que el converso fije sus miradas en la esposa del apóstol, y este le preste, sin saberlo, todo su valioso apoyo para la consumación de su propia deshonra, originándose de aquí un enredo tan sencillo é interesante como el de *El Tejado de vidrio.*

¿Quién no ha presenciado y áun intervenido en algunas de las contiendas que el interés del dinero riñe á cada instante con los sentimientos generosos y los afectos dulces del corazón? El interés—que responde á uno de los aspectos repugnantes de la naturaleza humana—no es un vicio peculiar de nuestra época; mas no hay duda que nuestra época presenta caractéres muy singulares y dignos de atención. La codicia ha tomado en el trascurso de los tiempos formas más sutiles y corteses; se ha acicalado un poco, y se la conoce hoy con el nombre inofensivo de *negocio.* Nadie mejor que

el señor Ayala ha sabido describirla, poniéndola en lucha con la pasión más divina y humana al mismo tiempo, con el amor, en *El Tanto por ciento*, la más trascendental sin duda, y, en concepto de muchos, la más bella de sus obras.

Por eso cuando vemos desarrollarse ante nuestros ojos la acción de estas dos preciosísimas comedias, á la par sencilla é interesante, en que no hay un solo detalle que no sea natural y verosímil, ni situación que no sea lógica y bien pensada, ni episodio inútil, ni recurso falso ó amañado, ni incidente que no tenga justificación cumplida; cuando vemos moverse aquellas figuras arrancadas á la palpitante realidad, llenas de vida y de relieve, caractéres acabados y perfectos, cómicos los unos, graves los otros, interesantes y sentidos todos, y de tal verdad dotados que cuesta trabajo ver en ellos la ficción del poeta; cuando escuchamos aquel diálogo natural, fácil, castizo y elegante, tan distante de la afectación como de la vulgaridad, tan adecuado al carácter de los personajes y de las situaciones, tan nutrido de sana doctrina y esquisita gracia; cuando descubrimos la gran trascendencia de aquellos bien concertados argumentos, parécenos ver realizado el ideal de la comedia y encarnado en perfectísima y acabada forma ese realismo que todos pregonan y tan pocos entienden y que es la fórmula salvadora del arte.

¡Esa es la verdadera comedia, esa es la belleza, ese es el arte, ese el camino que deben seguir dentro de las condiciones y exigencias de nuestra época los que malgastan su talento en profanar la escena con ínsulas ó groseras formas, y acuden á buscar modelos indignos de ser imitados en ajenas tierras, olvidándose de la gran tradición iniciada y sostenida en España por Lope y Tirso, Alarcón y Moreto, Calderón y Rojas, renova-

da más tarde por Moratin, y cuyos últimos representantes se llamaron Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros y el malogrado cuanto insigne poeta que es objeto de este estudio!

"El autor de *El hombre de Estado*—dice el incomparable Don Manuel Tamayo y Baus—el poeta que en su primera composición dramática imagina al hombre buscando siempre en vano la dicha fuera de sí, y hallándola á la hora de la muerte dentro de su alma; padeciendo inquietud y angustia en dorados alcázares, cuando ve colmada la ambición, satisfecha la vanidad, logrado el que ciegamente creyó fin exclusivo de la vida, y disfrutando paz y ventura en estrecha cárcel y cuando le espera el cadalso; el mozo que de esta manera probara su talento, bien á las claras manifestó cuán elevado era el concepto que tenia del arte y cuán noble inteligencia la suya. Ocurre á menudo ponerse con su primera producción el artista en altura de que luego no pasa, ó desde la que se precipita en rápido y aflictivo descenso. No así Ayala. En *Rioja*, en *El Tejado de vidrio*, en *El Tanto por ciento*, en *Consuelo*, pasman lo profundo y sano de la idea moral que anima á estas obras, y lo castizo y primoroso de la forma que las reviste y engalana. ¡Bendito aquel por quien la poesía española resplandece hoy con toda su genuina hermosura y majestad! ¡Bendito mil veces aquel que hizo su númen esclavo solícito del bien, ó que por mejor decir se remontó en alas de su númen hasta la excelsa unidad de lo bello y de lo bueno! Ved en *Rioja* ensalzada la gratitud; la gratitud, delicia imponderable y deuda santa para todo pecho magnánimo, lazo que el hombre no puede romper sin envilecerse, ley imperiosa de la vida. Ved cómo en *El tejado de vidrio* se vuelve contra el culpado su propia culpa. Ved en *El Tanto por ciento* pos-

trado y escarnecido al sórdido interés en su lucha contra los puros afectos del alma. Ved en *Consuelo* castigada la vana ilusión que nos arrastra á buscar la alegría donde no está."

Los acontecimientos literarios han tenido siempre, pero sobre todo en la época contemporánea, un valor inmenso y una trascendencia gigantesca. En nuestros dias, este valor, esta trascendencia, por la superioridad misma de las condiciones sociales en que se ofrece, y por las aspiraciones y tendencias universalmente sentidas á que ahora afecta, sube de punto y se convierte en un verdadero sacudimiento moral, artístico, psicológico, esencialmente humano, en una palabra. Asistiendo como nos hallamos á un período de profundísimas innovaciones, hondísimos cambios y de inapelables revisiones críticas, dirigidas á cuanto constituye la entraña fundamental de nuestra vida, y el móvil generador de todas nuestras acciones, vicios, costumbres, pasiones é intereses, la obra literaria, la producción dramática que venga á reflejar este estado, á traducir esta disposición unánime, á fotografiar todo esto, embelleciéndolo con delicado arte, es, y no puede ménos de ser, una creación de altísima importancia, de fecundísima influencia, de regenerador sentido incuestionable.

Tal sucede en *Consuelo*, la producción dramática más profundamente reflexiva, la más acabada, en nuestro concepto, de cuantas ha creado el inspirado y vigoroso númen de Ayala.

Consuelo, es la personificación de un extravío tan dolorosamente real, como profundamente exacto, admirablemente tomado del medio social en que vivimos, y trasladado á la escena con verdadero colorido, con acentuada expresión histórica, y con delicada sobriedad retratado y embellecido.

En esta primorosa y exquisita producción ha puesto su autor de relieve la soledad espantosa que el egoista va formando en torno suyo en esta vida. El desvanecimiento de *Consuelo*, es, sin duda alguna, el pecado de nuestra época, y pudiera decirse que el tentador fundamental de esta generación positivista. Alucinada por la fantasía, distraida de sí misma, exteriorizada, fascinada por el aparato de mentida felicidad que al sentido ofrecen las riquezas materiales, la posición deslumbradora, el lujo abrumador, *Consuelo* se olvida de sí misma, no se mira por dentro, ni ve, por consiguiente, los afectos permanentes del alma, las necesidades eternas del sentimiento, el hambre inextinguible del corazón, que necesita más pronto ó más tarde verse satisfecho por adhesiones incondicionales, y por intimaciones absolutas con séres queridos, con almas embriagadas de amor, con existencias que se nos consagren, que nos pertenezcan, que sean como la continuación de nuestro sér, como la amplitud de nuestra naturaleza complementada.

De esta profunda perturbación psicológica, ha brotado lógicamente un drama de los más humanos que hemos presenciado en la escena, que envuelve todo un sistema de hechos y de consecuencias admirablemente eslabonados por el poeta, y que viene á ser como el cuadro entero de la vida de nuestro siglo. Para presentar dicho cuadro, el insigne Ayala, con esa difícil facilidad del génio amaestrado por una esperiencia tan íntima como profunda, no ha necesitado otra cosa que tomar de la vida corriente los modelos animados, y los ejemplares palpitantes que de todos lados se ponen á la vista, áun del ménos observador y ménos perspicaz de los contempladores.

"Aquellos personajes,—dice el malogrado crítico Don

Manuel de la Revilla,—són séres de carne y hueso, que piensan y sienten, hablan y se mueven como los hombres; no se han vaciado en los moldes del absurdo, sino en la palpitante realidad de todos conocida. Viven entre nosotros; bajo otros nombres los vemos todos los dias á nuestro lado, y sin embargo, con ser tan reales y verdaderos, hay en ellos la suficiente idealidad para que no puedan considerarse como simples pruebas fotográficas obtenidas en la cámara oscura del observador vulgar, sino como originales diseños libremente trazados por inspirado artista."

Efectivamente, cuantos personajes rodean á *Consuelo*, ostentan como ella una realidad tan exacta, como con razón interesante y decididamente artística y dramática.

El desenlace no es artificial ni violento; es un desenlace sencillo, natural y lógico. Obsérvase en él, sobre todo, la austeridad que debe acompañar á una catástrofe interior más que exterior. Pero esa misma austeridad lo hace infinitamente más conmovedor. Aquella figura sola, terriblemente sola que cierra los ojos para mirar á su alma y se desploma lúgubremente sobre el pavimento, es una figura verdaderamente grande y patética.

Las consideraciones á que se adapta el asunto altamente dramático y humano de *Consuelo*, són bajo todas las fases que se considere esta producción dramática, por demás trascendentales y profundas.

Bajo el punto de vista artístico se ve que el poeta logró en ella dominar el medio permanente, y las formas que siempre habrá de revestir el drama de la vida, al embellecerlo la poesía, y al enaltecerlo el génio creador. Apenas si en la sólida contestura de esta obra, pueden notarse las pequeñas junturas que el artificio ha

eslabonado, y que pudieran ser como el lunar menudo, que siempre deja ver todo lo tocado por la mano del hombre. Pero la trama de la obra tiene tantas bellezas, tienen sus formas una robustez, un vigor tan lleno de sustancia, que velando casi del todo el artificio, desprende de cada una de sus hermosas frases, un pensamiento, y de cada uno de sus viriles versos, una ternura y un suspiro. Los lábios de aquellos personajes exhalan todas las experiencias del alma contristada, y todas las emociones de la conciencia, dolorida por sus desengaños experimentados, y abrumada por sus desencantos obtenidos.

Y es que el fondo de las obras artísticas, es y será siempre el generador fundamental de sus bellas y encantadoras formas. Cuando el fondo está en firme, cuando tiene por base la naturaleza humana, cuando destaca su realidad expresándola con el ropaje eterno de su propia hechura, de su propio estado, de su propia realidad, entonces la forma es tan firme como su fondo, tan perpétua como lo que expresa, tan divina como lo que traduce al mundo sensible, y como lo que graba en la fantasía del espectador, asombrado de la propia belleza de su alma, copiada en la escena por el poeta desde el original que consigo lleva.

Don Adelardo Lopez de Ayala murió en esa edad en que el talento, llegado á su madurez, comienza á dar sus más preciados frutos. Habiendo nacido en Marzo de 1829, aún no habia cumplido cincuenta y un años. La preciosa villa de Guadalcanal, provincia de Sevilla, fué su cuna, y en su célebre Universidad estudió la mayor parte de la carrera de derecho, y donde comenzó á despertarse su génio con el trato de gentes ilustradas y con los atractivos que ofrece ese encantado país, ceñido de sierras y de mares, y en cuyo centro se aspira una

atmósfera pura y balsámica, en que crecen umbrosas florestas mecidas por refrigerantes auras, en que giran amenos rios que con su jugo vivificador animan la pompa de sus fértiles riberas, en que brilla espléndida y radiante la aureola del astro del dia, tiñendo con preciosos esmaltes la corola de las tiernas flores y la pluma de las gayas aves. Andalucía es el país que reune por fortuna todos los prodigios de la naturaleza y todas las maravillas del arte; no puede ménos de ser florida cuna de amores, inagotable manantial de poesía, soberana mansión del génio.

En Sevilla fué donde Ayala, en vez de dedicar toda su atención al estudio de las leyes, comenzó á dar rienda suelta á su inspiración y vena poética, presintiendo todos, al leer sus primeras composiciones, el nacimiento de un poeta notable.

No se equivocaron por cierto los que así pensaban.

Cuéntase que una tarde del otoño de 1845, se hallaba un jóven de dieciseis á diecisiete años en el hogar de una posada de la calle de la Alhóndiga de Sevilla, y estando sirviéndole la comida una de las mozas, llegaron dos alguaciles, que encarándose con el jóven le preguntaron:

—¿Habita en esta posada un estudiante á quien llaman Adelardo Lopez de Ayala?

—Aquí ha vivido, les contestó con la mayor serenidad, pero se ha marchado esta mañana á su pueblo con unos arrieros.

—El caso es que teníamos órden de prenderle.

—Pues amigos, lo que es por hoy, no són VV. los que le llevan á la cárcel.

Retiráronse los alguaciles, el jóven terminó su frugal comida, y media hora despues salia de Sevilla con dirección á Guadalcanal.

Él era el que buscaban; pero su pecado, si alguno habia cometido, no era más que un pecado poético.

Los estudiantes se habian colocado en una actitud revolucionaria, asistiendo á las clases con el airoso sombrero calañés y la capa torera; pero el rector, no creyendo que este traje profano era el más á propósito para penetrar en el santuario de la ciencia, se obstinó en desterrarlo; la cuestión de las *capas y sombreros* reapareció sobre el tapete, circulando entre el gremio estudiantil una calurosa alocución escrita en magníficas octavas reales por nuestro ilustre poeta, y como autor de esta proclama y jefe del motin por aclamación de sus compañeros, se dispuso al arresto del poeta, que desde el principio de su carrera conseguia con la fuerza de su poderoso talento dominar y subyugar á los que le veian y le escuchaban.

Tan pronto como pasó el nublado, el jóven estudiante volvió á Sevilla, donde vivió algunos años, no estudiando, sino adorando el teatro antiguo español, y acaso columbrando en lontananza y como en sueños el laurel de los triunfos escénicos que más tarde habian de ceñir su frente.

La primera poesía que publicó, *Los dos artistas*, produjo un gran efecto, y sus amigos no tardaron en ser sus más apasionados admiradores. Á todos asombraba su prodigiosa manera de concebir y su brillante modo de expresar.

Por aquella época tambien escribió una leyenda de la que sólo se han publicado algunos fragmentos: titúlase *Amores y desventuras*, y tiene por asunto los amores de *Don Rodrigo y la Cava*. Una trajedia inédita, *El puñal y el veneno*, fué tambien obra de aquellos primeros años, empleados en sentir y en amar todo lo bello, todo lo noble y todo lo grande.

Pero el inspirado poeta era un estudiante desaplicado. Cuando llegó para él el momento crítico de tomar el grado de bachiller, aunque gozaba de gran prestigio entre sus catedráticos, á punto estaban ya de reprobarle, cuando se le ocurrió á su profesor de literatura, Don Antonio Rodriguez Zapata, proponerle que disertara sobre la novela española.

¡Entonces llamó al génio, y el génio le respondió!

¿Qué no diria en aquel momento para conseguir que le aprobasen por unanimidad los que sabian su desaplicación?

En alas de su noble ambición se lanzó á escribir para el teatro, dando su primera comedia, *Los dos Guzmanes;* despues escribió *El hombre de Estado*, en una casa de la calle de los Alcázares, que designaba el vulgo con el nombre de *La casa del loco*, por habitar un pobre demente en uno de los cuartos del piso bajo.

¡Qué contraste! ¡Un mismo techo cobijando la luz y las tinieblas, las facultades intelectuales en todo su apogeo y en toda su decadencia!

Sediento de la noble ambición de gloria, apenas ganó un pleito que sostuvo largo tiempo contra la Hacienda, se trasladó á la Córte.

Necesitando traspasar su matrícula porque estudiaba leyes á la sazón, encargó á un pariente suyo, diputado en aquella época, que le recomendase al director de Instrucción pública.

Desempeñaba este cargo el eminente poeta y autor dramático Don Antonio Gil y Zárate, y el pariente de Ayala, creyendo que el célebre literato se interesaria más por su recomendado sabiendo que era poeta, le dijo que hacia dramas.

Algun tiempo despues, despachó favorablemente el director la instancia del estudiante, y al noticiárselo al

diputado, le encargó que dijera á Ayala que estudiara y no escribiera dramas.

Visitando el poeta á una familia aristocrática de Madrid emparentada con la suya, habló de sus proyectos; la señora de la casa, amante de las letras, pidió al jóven el drama para leerle, y sobre un velador estaba cuando un hombre de Estado á quien deben mucho las letras españolas, el conde de San Luis, fijó su vista en el manuscrito un dia que fué á visitar á aquella distinguida familia.

Poco tiempo despues, recibió nuestro insigne poeta una expresiva carta citándole para asistir á la lectura de su drama en casa de Don Manuel Cañete, secretario y amigo del conde de San Luis, que habia leido la obra y habia adivinado el porvenir de su autor.

El efecto que produjo esta lectura fué asombroso: un poeta ilustre, quizás el que más entusiastas ovaciones ha alcanzado en la escena española, exclamó despues de oir una de las más brillantes escenas de *El hombre de Estado:* "*Cambiaría por esa comedia todas mis obras.*"

Los que asistieron á la lectura ponderaron el génio del poeta, y no se hablaba en todas partes más que del próximo triunfo que aguardaba á Adelardo Lopez de Ayala.

El comité del Teatro Español se reunió para oir la obra.

El Excelentísimo señor Don Antonio Gil y Zárate, presidente, tenia la costumbre de dormirse durante la lectura de las obras dramáticas; pero aquel dia no se durmió, y levantándose al final y acercándose al jóven poeta para estrechar su mano, le dijo: Me vuelvo atrás; no estudie usted y escriba usted dramas.

El éxito de esta segunda lectura, y el efecto que

produjo la presencia del poeta, la arrogancia de su porte, la dignidad de su actitud, la entereza de su carácter allí donde los jueces supremos estaban acostumbrados á ver al génio hacer genuflexiones, formaron el pedestal de su reputación.

Para comprender la energía de su carácter, basta citar un solo rasgo.

Ensayábase su drama y asistia á los ensayos; se le ocurrió hacer una observación á un actor y la hizo.

Don José Valero dirigia la escena, y enérgico tambien y acostumbrado á dominar, le dijo: Yo soy el director y estoy aquí para hacer las correcciones necesarias.

—Pues yo soy el autor, repuso Ayala,. y desde este momento retiro mi obra.

Terciaron los circunstantes, y á fuerza de gran trabajo, lograron que continuaran los ensayos.

El drama se representó, tuvo mal éxito, puede decirse que fué silbado, y sin embargo, dió al poeta una gran reputación.

Este fenómeno no ha tenido ejemplo.

Despues, siempre que se ha hablado de Ayala, la crítica y el público decian: *El distinguido autor de El hombre de Estado.*

Adelardo Lopez de Ayala ha sido desde entonces hasta su muerte lo que debia ser; uno de los primeros poetas dramáticos de nuestra época.

No pararon aquí sus derrotas; el drama *Venganza y perdon* y la zarzuela política *El Conde de Castralla*, fueron horrorosamente silbados; pero la fascinación de su poderoso génio no cesaba de influir sobre el público.

No desmayó, sin embargo, nuestro poeta ante esta série de derrotas, y en *El Tejado de vidrio* logra vengarse del público, haciéndose aplaudir con justicia.

Á *El Tejado de vidrio*, que es sin disputa una de las primeras obras del teatro moderno, siguió, si no recordamos mal, *El curioso impertinente*, comedia que escribió con el hoy tambien difunto Don Antonio Hurtado: algunos años despues *El tanto por ciento* consolidó su gloria y le hizo objeto de la ovación más entusiasta que el talento ha logrado de la admiración pública, con uno de esos triunfos que constituyen la verdadera gloria del poeta.

Todavía, siempre que se representa esta admirable obra, es acogida con el mismo entusiasmo que cuando apareció en la escena por primera vez.

Se abrió una suscrición entre gran número de literatos por iniciativa del señor Martinez de la Rosa, para ofrecerle una corona de oro y un álbum preciosísimo.

Ayala regaló la corona á su madre, á su adorada madre, que la conserva como una reliquia del amor filial.

El álbum fué una de las prendas más queridas de su corazón.

No satisfechas sus aspiraciones con la gloria literaria, traspasó los dorados umbrales de la vida política. Pero no siendo nuestra intención juzgar al hombre político, únicamente apuntaremos la idea de que como tal no ha logrado que su fama iguale á la que ha tenido en vida y tendrá siempre como poeta, pues aunque la pasión política ha tratado de amenguar su mérito, no se puede negar que ha sido uno de los hombres más dignos de llamar la atención pública.

Aún se recuerda, entre los periodistas de aquella época, el ingenioso rasgo de que se valió Ayala para que el Jurado absolviese unos versos que publicó en *El Padre Cobos* y que habian sido denunciados.

Puso en prosa la idea, le dió la forma de una gacetilla, la publicaron todos los periódicos y pasó.

—¿Tendreis tan poca lógica—decia sobre poco más ó ménos en su defensa—que aprobareis una idea en prosa y la condenareis en verso?

Los que acababan de coronar á Quintana no podian considerar como circunstancia agravante el metro y el ritmo, y *El Padre Cobos* fué absuelto.

En 30 de Marzo de 1878, se estrenó en el teatro Español su última obra dramática, *Consuelo*, obra que se aplaudió con entusiasmo.

Las obras todas de Ayala dejan percibir, desde el comienzo hasta el fin, al artista de corazón y al poeta de nacimiento.

Tan ilustre poeta, pagando el terrible tributo á que se halla sometida la humanidad, bajó al sepulcro el 30 de Diciembre de 1879. Tan triste suceso se divulgó con la velocidad del rayo por toda España, llevando la aflicción y el luto á sus amigos y admiradores.

Tres dias despues, su cadáver fué trasladado al cementerio de la Sacramental de San Miguel y San Justo, siendo acompañado por una numerosa comitiva en la que estaban representadas todas las clases de la sociedad, gobierno, aristocracia, particulares y pueblo.

Tal es, trazada á grandes rasgos, la biografía de Don Adelardo Lopez de Ayala.

Hay poetas precursores que su tiempo no comprende; pero los hay que no van delante de una época, sino que nacen con ella, en el momento en que las almas están dispuestas para recibirles, como flores que nacen á determinada temperatura y en tierra propia.

De estos ha sido Ayala. Desde el momento en que se representó su primera obra dramática, su tiempo le comprende, le aplaude y reconoce los beneficios que de él recibe, porque todos leen sus versos, y leyéndolos aprenden á sentir y á pensar; descubren encantos y

bellezas, de los cuales deleitosamente gozan, y ascienden á regiones que juzgaban más probables para el pensamiento. Si creemos en el orígen divino del poeta, es porque al leer sus obras las hemos creido propias de un dios; cuando las comprendemos nos creemos dioses tambien.

¡Los poetas són la pátria, la historia, la humanidad!

Los poetas han sido siempre calumniados. El vulgo les ha apellidado utopistas, locos, ilusos.

Perdonemos á ese vulgo que tiene la sindéresis enferma y miope la inteligencia.

¿Qué seria el mundo sin flores, ruiseñores y poetas? Un árido desierto.

El poeta nos da fuerza para soportar la vida real embelleciéndola notablemente; nos inspira las grandes acciones y nos conduce por medio del ideal á las regiones celestiales.

El poeta es el hijo de la naturaleza: la canta porque la siente.

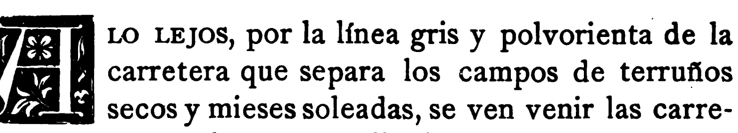
El poeta, mariposa con alas refulgentes, peregrino errante, ángel caido en este suelo, es siempre desgraciado; el poeta siente la nostalgia de un mundo mejor; el poeta padece la enfermedad de lo real, porque lo real le hiere como una punzante espina, porque la idea soñada es siempre muy superior á la idea realizada, y la idea realizada es para el poeta el desencanto.





ACTORES ESPAÑOLES.

INTRODUCCIÓN.



A LO LEJOS, por la línea gris y polvorienta de la carretera que separa los campos de terruños secos y mieses soleadas, se ven venir las carretas de la farándula: una de ellas la ocupan dos mujeres; són la dama y la dueña, tal vez hermana y madre del bobo que arrea las cansadas mulas, mientras repasa de memoria el papel que le toca en el pasillo nuevo. Vienen detrás otros dos ó tres hombres: el que dirige la farándula, poeta y cómico juntamente, que camina pensando una regocijada farsa, y el que hace de viejo, y también lo es, más rendido á la fatiga que afanoso de gloria. En cofres y cajones traen las ropas, ricos trajes de santos, reinas y magnates, hidalgos, damas y princesas, porque los que ellos visten són de grosero paño de Segovia: á la zaga del carro guardan los trastos necesarios para la comedia; el cetro de caña dorada, que así lo empuña Carlos I como Barbarroja; la corona de

talco, que así la ciñe el Padre Eterno en los *Autos*, como Neptuno en las loas ó Wamba en la tragedia: allí vienen tambien guardados los paños con que se forma la embocadura de la escena, y la balija donde aquella pobre gente guarda los escasos ducados que penosamente gana viviendo entre miserias y representando grandezas. Llegan al pueblo, se albergan aquella noche en la posada, y en torno del hogar descansan entre soldados que relatan las desastrosas glorias de Flandes, y labriegos que se quejan de ver mermada su cosecha con la alcabala del Rey y el diezmo de la Iglesia: algún familiar del Santo Oficio mira de reojo al comediante poeta, adivinando en él un adversario; algun ricacho dice lindezas á la cómica, y los chicos rien á carcajadas los chistes con que el bobo excita su curiosidad, contándoles algo de lo que á la otra tarde han de recitar los farsantes. A la hora de la fiesta, álzase en el corral de la posada el tabladillo de la escena, asómanse á los corredores las mozas y encarámanse los muchachos hasta las bardas de las tapias, mientras suena el parche del tamborino llamando á los labriegos que llegan trayendo para pagar su regocijo, quién alguna cosa que se coma ó beba, quién las mugrientas monedas de cobre con el borroso cuño de los Felipes. Despues se representan *Las aceitunas*, de Lope de Rueda, ó *Los habladores*, de Cervantes, y al otro dia se aleja la farándula por la línea gris y polvorienta de la carretera, dejando en el tosco lenguaje de los villanos alguna palabra culta, en su corazón algun sentimiento noble, infundiendo tal vez en aquellas almas, envilecidas por la ignorancia, el goce de la belleza artística, y acaso con figuras como *El Alcalde de Zalamea* despertando en sus conciencias, humilladas por el absolutismo, la esperanza de la libertad y la justicia."

Los cómicos españoles—como vemos por las precedentes líneas del distinguido crítico Don Jacinto Octavio Picón—vivieron en perdurable ambulancia desde que empezó á ejercerse este arte por Lope de Rueda, vida errante á que les obligaba la falta de teatros fijos. Áun despues de logrado este progreso continuó siendo trashumante la profesión en todo el siglo XVII y la mayor parte del siguiente, hasta cuya época la mayor temporada en que cada compañía usufructuaba un coliseo dentro ó fuera de Madrid, no pasaba de dos ó tres meses; y esto sucedió, sin duda, porque el número de personas dedicadas á la vida de la escena creció en proporción del de comedias que se escribian, y el público, amigo de la variedad en todo tiempo, no sólo quería satisfacerla en punto al repertorio dramático, sino al de los muchos comediantes que se disputaban la honra de comunicárselo por ojos y oidos. Se relevaban, pues, frecuentemente las compañías hasta turnar cuantas valían algo en todas las poblaciones importantes, y las ménos hábiles donde podian.

Ahora bien; gentes que pasaban la tercera parte del año en portearse ellos y su mezquino y forzosamente derrotado equipaje por esos caminos de Dios, ¿qué estudios sérios podian hacer, qué espacio ni facilidad tenian para la atenta observación de una sociedad en la cual sólo eran huéspedes transeuntes? Por otra parte, la formación de tales compañías tenia que resentirse de la misma vida traqueteada que llevaban. Antes que el interés del arte, era fuerza consultar la necesidad de llevarse bien y de ayudarse recíprocamente en los contratiempos y las privaciones á que de contínuo se exponían. Eran, pues, aquellas asociaciones otras tantas familias en que se procuraba que todos ganasen, siquiera mecánicamente, el pan que todos comían, y como este

no abundaba, era tambien muy natural que se escatimase en lo posible el número de bocas. El donoso Agustin de Rojas dice sobre este particular cuanto puede apetecer el curioso lector, y lo dice con gracia tan peregrina y franqueza tan candorosa, que por no estendernos demasiado renunciamos con sentimiento á copiarlo. Diremos sólo que por testimonio suyo habia hasta ocho maneras de compañías y representantes y todas diferentes, á saber: *bululú*, *ñaque*, *gangurilla*, *cambaleo*, *garnacha*, *bogiganga*, *farándula y compañía*, constando desde una sola persona hasta doce, de que su máximum solía componerse una compañía ya merecedora de este nombre. El verídico autor prueba este aserto en la loa que él mismo compuso para la presentación de su compañía en Valladolid; todos sus indivíduos són interlocutores en la loa, y resultan ser tres mujeres, ocho hombres y un niño. Adviértase que ya corría el siglo XVII, y que Valladolid era á la sazón la residencia de la córte. Tan reducido número de actores no alcanzaba al de personajes que actúan en la mayor parte de las obras dramáticas de aquella época; y una de dos, ó para facilitar de cualquier modo la representación eran impíamente refundidos y mutilados, ó habia cómico á quien se repartían dos y áun tres papeles distintos. Són muy óbvias las consideraciones que de esto contra los progresos del arte se desprenden, y siendo ocioso, por lo mismo, el explanarlas, pasemos á otro asunto.

En cuanto á la condición legal de los actores de España, libraron mucho mejor que los de otras naciones cultas. Las leyes los infamaban sin razón, es cierto, pero las costumbres templaban en gran parte ó casi anulaban el rigor legal; y en tanto, léjos de arrojarlos de su gremio la Iglesia, negándoles hasta la sepultura, como sucedia en París con el gran *Molière*, y como hasta en

nuestros dias ha acontecido á otros compatriotas suyos, con escándalo del mundo civilizado, si no los panteones de los reyes como á *Garrik* y otros actores ingleses, se franquearon los de las iglesias y nobilísimos señores al buen Lope de Rueda y á otros. Pero áun así, gozaban los comediantes españoles, como clase, de escasa consideración, pues desde la primera autoridad civil hasta el último de sus esbirros podian vejarlos, multarlos y prenderlos sin más ley que su antojo, y esta falta de independencia y de respetabilidad colectiva, hubo de ser uno de los mayores obstáculos para el lustre y crédito de la profesión. La profesión misma estuvo una y otra vez amenazada de muerte por teólogos cavilosos, aunque quizá bien intencionados, que ya que nunca lograron abolir de todo punto el teatro, pudieron suspenderlo por largas temporadas, algunas de muchos años, y siempre tuvieron suspendida sobre este arte asendereado la espada de Damocles.

El jefe de cada compañía en lo artístico como en lo gubernativo y económico, era el *autor*, que con algun fundamento pudo llamarse así mientras compuso comedias ó remendó las de otros, pero con harta impropiedad ha conservado hasta hace pocos años el mismo nombre, aunque nada escribia ni inventaba. No obstante, por algun lado le cuadraba el título, porque *autor* es de una compañía el que la forma, y á veces poco más que de la nada; pero aquel nobilísimo empleo, viniendo á ménos de año en año, quedó ya reducido, aunque con la misma pomposa denominación, á una especie de ayudante de campo de las empresas, con puntas de mayordomo y ribetes de inspector, que las descansaba en la parte más mecánica del teatro, y solia tambien representarlas ante las autoridades cuando se temia de ellas alguna fraterna ó habia que pedirles la condonación de

alguna multa. Tambien solian ser ellos los que á telón corrido ó entre telón y candilejas anunciaban al público de viva voz los percances imprevistos que no habia tiempo de anunciar en los carteles y las mutilaciones y variantes que habia sido preciso improvisar en la anunciada función.

Estas causas y la falta de constante y seguro domicilio que afligió á las compañías de comedientes por espacio de más de un siglo; primero porque no existia para ninguna, y despues porque á manera de arcaduces de noria, vivian en contínuo movimiento, pues salian hoy de un teatro que apenas habian calentado para ir á vivir en otro algunas semanas, y en otro y otro hasta correrlos todos; lo reducido de los escenarios, que en su mala construcción corrian parejas con el resto de los pseudo-teatros, y á los cuales abocaban en aposentos ó sillas algunos espectadores, amén del magistrado que presidía, y que allí mismo tenia su silla, que probablemente no seria curul, y sin contar la orquesta tambien situada en el tablado, y que por cierto se reducia á un par de guitarras, tañidas sabe Dios cómo; el escaso número de mal pintadas decoraciones que, fuesen á propósito ó no lo fuesen, servian porque así se lo mandaban, para la multitud de mutaciones que exije nuestro antiguo teatro, igual penuria é impropiedad en trajes, muebles y acompañamientos; el ningun estudio que se ponia en vestir cada figurado personaje como reclamaban la época y condición en que vivieron real ó ficticiamente; tantas circunstancias negativas, nos persuaden no sólo de que no hubo ni á principios del siglo XVII ni mucho tiempo despues verdadera dirección de escena, sino que era materialmente imposible que la hubiese.

Áun con tan imperfectos modos de representar, la afi-

ción al teatro se extendia con gran rapidez, hasta el extremo de que no contentas las personas acomodadas con asistir á las funciones de los corrales, llamaban á su casa á los actores para que representasen en ellas. Con qué medios y de qué manera, ya se deja entender, pues como aquellos señores sólo iban á satisfacer un capricho pasajero, no habian de alzar de la noche á la mañana un teatro con todos sus menesteres.

Hasta el reinado de Felipe IV no variaron de manera de ser actores y teatros, pero con la decidida protección de aquel monarca prosperaron cuanto cabia en la creciente decadencia del Estado; y las compañías, no ya tan desprovistas de los necesarios pertrechos, llegaron á ser en Madrid más numerosas y escogidas, siquiera porque con frecuencia trabajaban en el suntuoso aunque privado coliseo del Buen Retiro.

En cuanto al método de declamación de aquellos actores, no podia ser otro que aquel que se amoldara á la manera de escribir de los poetas, es decir, que se dedicarían más á lo fantástico que á lo verdadero, más á deslumbrar que á persuadir, más á halagar el oido y la vista que á cautivar el corazón de los espectadores. Por eso el vestir, ya que no con propiedad, con todo el lujo que sus medios y los de sus protectores permitian, emulando unos con otros, las actrices especialmente, en gala y bizarría, que así consta haberlo hecho á porfía en la época de Felipe IV, cierta elegancia convencional en los modales, algo de rígida majestad en ocasiones y de garbosa desenvoltura en otras para estar en la escena ó para andar por ella, sano pulmón, voz simpática y sonora y un tono agradablemente cadencioso en la recitación, fueron sin duda requisitos de que en menor ó mayor grado no podían carecer damas y galanes, por lo mismo que no se les pedia otros.

Algunas de las cualidades que acabamos de apuntar, y especialmente las de buena voz y agradable figura, nunca se debieran dispensar á los actores, y áun ménos á las actrices, cualesquiera que sean su categoría y su especialidad, porque lo ridículo y deforme se puede figurar, pero no así como se quiera se estira lo menguado, se rejuvenece lo viejo, se hermosea lo feo, ni se ennoblece lo ruin; lo más que puede conseguir un artista de mucho talento es que el público le disimule tales defectos, si los compensa con otras prendas de mucho relieve, pero no que del todo los olvide; pues el diálogo mismo con harta frecuencia los denuncia evidenciando lo mal que concuerda la copia con el original. En las enunciadas exterioridades venía, pues, fundándose el mérito principal de nuestros comediantes, y así continuó despues de la radical revolución que obró Maíquez en el arte de la escena.

Creemos con sobrado fundamento para ello que no fué la declamación lo que debia ser, porque no recaia sobre obras dramáticas en que debida y cumplidamente se pudiese ejercer; pero fué todo lo que pudo ser atendidos los elementos con que contaba; esto es, una especie de gimnástica agradable acompañada de una manera de decir que por la uniformidad de las inflexiones y cadencias hubiera podido pautarse como el canto llano, pero grata al oido, y muy adecuada al estilo floridamente enfático y poético en demasía de las escenas á que se aplicaba. Los poetas tuvieron en aquellos comediantes los intérpretes que más convenia á la índole y estructura de aquellas comedias. No dudamos tampoco que cuando algunos actores tropezaron con rasgos de verdadero sentimiento, con pinceladas de enérgica verdad en la pintura de costumbres, se penetrasen de ello y supiesen comunicarlo al público, hasta

donde los resabios adquiridos lo consintiesen, y áun á veces olvidándolos ellos mismos; pero estos no eran más que preludios del arte verdadero que aún no existia ni podia existir, destellos de inspiración artística que casi podrian reputarse defectos dentro del sistema halagüeño, pero falso, que prevalecia. En las escenas, ó más bien en las disputas amatorias de que tanto abundan los aludidos poemas dramáticos, rayarian con frecuencia en la perfección, y no léjos de ella estarian en las polémicas caballerescas que acababan de ordinario, si no principiaban, arguyéndose á cuchilladas; pero ni áun tales lances eran en la comedia muy conformes generalmente con lo que pasa en el mundo, y es consiguiente que tampoco podian serlo en la representación. De todos modos, hasta para la verosimilitud relativa á que se aspiraba en las funciones de teatro debió de perjudicar al conjunto de las compañías lo poco que solian cuidarse los poetas de que todos los personajes fuesen lo que cada uno debiera ser en su esfera: sabido es que de ordinario todo lo sacrificaban al lucimiento de dos ó tres papeles; el galan, la dama, el gracioso, á veces el barba, pero en tal caso con detrimento de alguna de las otras partes principales. Ingenios, y no vulgares, que en nuestros dias hagan otro tanto, no faltan; pero esto nunca merecerá la aprobación de las personas inteligentes. Mereció la del público español el sistema mímico declamatorio de que dejamos hecha mención, ni más ni ménos que la literatura de que era intérprete; no porque la generalidad de los espectadores tuviese aptitud para dar su valor verdadero á la apenas interrumpida contienda de argucias y silogismos, prenda capital de los diálogos que oia; pues al contrario, presumimos que de tales primores poco ó nada sacarian en limpio los mosqueteros, sino porque los

alardes de ingenio siquiera estriben en vanas y pueriles sutilezas, y no decimos que eso se observe siempre en nuestro teatro antiguo, tienen en todo tiempo el privilegio de cautivar la atención y captarse la benevolencia y áun la admiración de la multitud. Ahora mismo lo estamos viendo todos los dias; suelen hacer poca ó ninguna sensación los más delicados rasgos de pasión, de talento, de agudeza, si se expresan con la sencillez y claridad que constituye su principal mérito; y un pensamiento falso, estravagante, paradójico, una cláusula empedrada de vocablos ampulosos y figuras estrambóticas, pero vacías de sentido, rara vez dejan de hacer fortuna; la hace siempre cualquiera latinajo, aunque de mil espectadores sólo dos docenas sepan lo que significa. Además, ¿no eran harto incentivos para los que asistian á los corrales la infinidad de lances y peripecias que prestan tanta animación á las comedias consabidas, el sumo conato que sus autores ponian siempre en ensalzar todo lo que era español, los chistes del obligado gracioso, que aunque no todos oportunos ni de recibo, siempre fueron el más sabroso manjar para el patio y la cazuela; aquel lenguaje, si á veces incorrecto y alambicado, siempre decente, pulcro y urbano, y por fin tanta poesía allí á granel derramada?

Otra prueba de que la escuela de declamación española, á pesar de su evidente é inevitable imperfección, no carecia de atractivos, nos la suministra el diligente Don Casiano Pellicer cuando en su apreciable tratado sobre el *Orígen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, nos dice que de contínuo ejercian con aplauso su profesión en Italia comediantes españoles; lo cual no es muy de admirar dominando en aquella hermosa península, donde no las armas y el derecho de la corona de Castilla, por lo menos su grande

influencia; pero Pellicer añade que tambien viajaban y no en balde á la nación francesa nuestros espectáculos teatrales, y entre otros testimonios de esta satisfactoria verdad aduce el de haber seguido á la infanta Doña María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, la compañía de Sebastian de Prado, cuando aquella augusta señora se casó con el monarca francés Luis XIV. Allí permanecieron algunos años nuestros cómicos representando ante aquella ilustrada córte con la aceptación que naturalmente se infiere de haber regresado á Madrid Sebastian de Prado, *no sólo cargado de aplausos, sino de regalos,* de modo que llegó á juntar gran caudal de dinero y alhajas. Es de advertir que por faltar á la compañía española el más importante de sus indivíduos, pues dice de Prado el referido autor, "que fué de los más famosos, hábiles y virtuosos comediantes del siglo XVII; que su elegante figura, su pericia cómica, sus honrados procederes y buenas costumbres le adquirieron la admiración y el aplauso comun, que señores y señoras se esmeraban en regalarle;" es de advertir, repetimos, que la ausencia de actor tan célebre y aventajado no impidió que nuestras comedias continuasen representándose en París, pues consta que Francisca Besón, actriz no ménos notable que formó parte de la citada espedición en calidad de primera dama, actuó como tal por espacio de once años en la capital de Francia, de donde volvió á esta coronada villa *cargada de aplausos, de alhajas, de años y de achaques.*

Hemos emitido franca y lealmente nuestra opinión sobre el estado del arte de la declamación en aquel interesante período; pero antes de comenzar á ocuparnos de Isidoro Maíquez, dejaremos consignado, con presencia de los datos que los ya citados autores y otros nos

suministran, que si hubo actores de uno y otro sexo no exentos de los deslices á que su género de vida fué siempre y entonces más que nunca ocasionado; otros y otras dieron ejemplo de virtudes, tanto más meritorias cuanto que todo en torno suyo conspiraba á hacerlas difíciles en extremo. El mismo Sebastian de Prado, que mientras permaneció en las tablas se hizo, como dejamos dicho, no ménos plausible por su buena conducta que por su habilidad, se retiró del teatro para tomar el hábito en uno de los conventos de esta córte. Cristóbal Santiago Ortiz, famoso actor y autor de compañía, fué tambien un modelo de cordura y moralidad. Él mismo pidió al gobierno saludables providencias que purgando á las compañías de la chusma introducida en ellas, especialmente en las de la legua, librasen á los artistas honrados y laboriosos de las censuras y persecuciones que afligian á justos y pecadores. Él nos dice que, sin duda por ser tantas y tan poco tangibles atendida su constante movilidad, se acogia á las compañías mucha gente de mal vivir, huida de la justicia, inclusos *frailes y clérigos fugitivos y apóstatas de sus hábitos, siendo las mujeres que llevaban consigo, la capa con que se cubrian y disimulaban todos.* Si hubo una María Navas corretona y arriscada; si hubo una María de Heredia, encerrada en la galera por escandalosa; si alguna más lo mereció, de Clara Camacho, de Damiana Lopez, de Mariana Romero y de otras varias sólo méritos y alabanzas se cuentan como actrices y como mujeres: su retiro fué el claustro, como lo fué para la famosa María Calderón, amiga de Felipe IV y madre del segundo Don Juan de Austria. No fué ménos célebre como histrionisa y como mujer galante, ni ménos ejemplar en su muerte, la muy nombrada Francisca Baltasara, que de repente hizo alto en la espléndida carrera de sus

triunfos y se despidió de las pompas y vanidades del mundo para hacer vida de anacoreta en un santuario á media legua de Cartagena, donde dícese que murió en olor de santidad. Tan grande fué su celebridad, que á poco de muerta, y cuando aún le sobrevivia su marido Miguel Ruiz, gracioso de la compañía de Heredia, donde ambos trabajaron, se hizo de su vida y milagros una famosa comedia intitulada *La Baltasara*. Es de lo más disparatado que se ha escrito, aunque por plumas de tanto prez como las de Velez de Guevara, Coello y Rojas; pero sin duda hubo de ser bastante singular y dramática la biografía de la heroina, cuando tan de cerca le siguió aquel ruidoso testimonio de fama póstuma, que por cierto valió á sus compañeros de profesión cuantiosas utilidades. Observemos, entre paréntesis, que pudo tambien dar márgen á esta especie de apoteosis, la circunstancia de haber representado *La Baltasara* muchos papeles de hombre; no así como quiera, sino de hombre de pelo en pecho. Dice de ella Pellicer: "Era la Baltasara primera dama, y no sólo desempeñaba este papel con perfección, sino que era muy aplaudida en la ejecución de otros papeles en que, vestida de hombre, hacia de valiente, montando á caballo, haciendo guapezas é intimando retos y desafíos." No fué sólo la Baltasara la que se distinguió en galantear, sino que la imitaron muchas actrices de su tiempo, progreso notable de la libertad histriónica, que puso de tan mal humor á los teólogos como los bailes sobrado libres con que se amenizaban las funciones teatrales. Un siglo antes sólo los muchachos eran en las tablas insípidos representantes del bello sexo, y vueltas las tornas, ya las damas vestian con gentil desenfado ropillas y gregüescos, ceñian espada y calzaban espuela. ¿Era por falta de galanes? No por cierto, sino por dar una sal-

silla apetitosa á los espectáculos, como seria de inferir aún sin el testimonio del buen Cristóbal Santiago Ortiz, arriba mencionado. Con tal recurso ganarian mucho las compañías; pero el arte, maldita de Dios la cosa.

Por lo que dejamos expuesto, se comprenderá fácilmente que el histrionismo en nuestra pátria no fué tan disoluto como se ha pretendido, y si no temiéramos alargar con exceso este proemio ó introducción á los estudios crítico-biográficos de Isidoro Maíquez, de Cárlos Latorre y de Julian Romea, demostraríamos de una manera irrefutable que dados los peligros y tentaciones de que entonces estaba rodeado, excedió en sus indivíduos la suma de las virtudes á la de los vicios. Tambien consignaremos, en honor de la clase, que no siempre reclutaba su gente entre vagos, ignorantes y perdidos: apellidos ilustres suenan en ella desde sus comienzos; caballeros muy bien quistos en la sociedad de aquella época se dedicaron á la farándula, bien fuera por irresistible afición á ella, bien por amores con cómicas, *in facie eclesiæ* santificados; y no faltaron damas verdaderas que cediendo á su vocación pudieron sobre la escena imitar sin esfuerzo el cultivado ingénio y los donosos melindres de las damas de Calderón, de cuya instrucción y talento cupo tambien razonable dósis á los comediantes de que hemos tratado. Consta que muchos de ellos compusieron comedias, y otros en mayor número se dedicaron á escribir loas, entremeses y otras farsas de poca importancia, pero que suponian en sus autores algun ingénio y una regular educación. Sin contar á Juan de la Encina, Lope de Rueda, Naharro el de Toledo y el celebérrimo Agustin de Rojas, figuran con honra en el catálogo de escritores dramáticos españoles los comediantes Villegas, Cisneros, Tomás de la Fuente, Mora-

les, Correa, Grajales, Claramonte y otros de que se conservan estimables producciones.

Hoy ya no se considera al cómico como se le consideraba en los tiempos de que nos hemos ocupado. De aquellos tiempos á estos, el farsante, el histrión, el cómico, se ha hecho actor, artista; ha obtenido consideración, honores, dinero y puede aspirar al título de príncipe en la única aristocracia indiscutible del siglo XIX, que es la de la inteligencia.

A esta rehabilitación gloriosa en la sociedad han contribuido primero Isidoro Maíquez, despues Cárlos Latorre y más tarde Julian Romea.

Pero á pesar de esto, los cómicos, como se dice en el lenguaje de bastidores, no són otra cosa que *misas de cuerpo presente;* por grande, por eminente que sea un actor, no deja más huellas en la gloriosa historia del arte, que las que deja el ave al cruzar el espacio y el pez al atravesar las aguas.

Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Calderón, Velázquez, Murillo, Herrera, Alonso Cano y otros hombres inmortales, legarán á las generaciones obras imperecederas que patentizan la gigantesca talla de sus génios.

Todos hablamos con admiración al recordar á Maíquez, Latorre, Guzman, Romea, Lombía, Arjona, los Osorios, la Concepción Rodriguez, Rita Luna, Matilde Diez y otras muchas eminencias de la escena. ¿Por qué?.... Porque sí. Al morir se llevaron su génio y sus creaciones; les tributamos frases de entusiasmo, les echamos de ménos sin que podamos decir: *Hé aquí sus obras.*

De vez en cuando, encontramos un ochentón que nos dice que tal ó cual actor ponia los cabellos de punta á los espectadores en tal ó cual drama. El por qué queda

desvanecido entre las nieblas del pasado, se cree en el mérito de los actores muertos bajo la honrada palabra de los panegiristas vivos, y se les tributan alabanzas sin otra garantía que un eco de ultratumba.

Esto es una verdadera desgracia, no sólo para los artistas que murieron, sino para los jóvenes que viven y desean, llenos de entusiasmo, seguir sus gloriosas huellas. El modelo no puede estudiarse porque no existe; falta el bulto, el cuerpo, la cosa; sólo queda el recuerdo desvanecido por el tiempo; la belleza, la inspiración de aquellos grandes artistas, sólo ha dejado en la tierra de los vivos, las frias cenizas de sus cuerpos, encerradas en las tumbas que guardan las casas de los muertos.

Lo que no se conoce ni puede estudiarse, no puede imitarse; el actor se lleva consigo al morir el *quid* divino de entusiasmar al público, de arrancarle lágrimas de ternura y gritos de entusiasmo; y ya lo hemos dicho, esta es una verdadera desgracia para los que viven y mueren por el arte y para el arte dramático.





ISIDORO MAÍQUEZ.

EL TEATRO, que en los últimos años del siglo pasado se encontraba en un período de lamentable decadencia, en los primeros del presente sufrió alguna reforma tanto en el decoro y propiedad de la parte escénica, como en la elección de las piezas, en cuanto lo permitia la absurda prohibición que pesaba sobre las más señaladas del repertorio, desde *La Vida es sueño*, de Calderón, hasta *El sí de las niñas*, de Moratin. Ya no eran sólo las comedias de mágia ó los estrambóticos dramas de Comella los que llevaban al público al teatro; y aunque á vueltas de algunos dramas traducidos, tales como *La cabeza de bronce*, *Washington ó los prisioneros*, *El perro de Montargis* y *La urraca ladrona*, alternábase con muchas de nuestro antiguo teatro, de Lope, Tirso y Moreto, y se cantaban óperas desde *El barbero de Sevilla*, de Paissiello, hasta la *Alina, Reina de Golconda* y *La Cenicienta*, de Nicolo de Malta; desde *El matrimonio secreto* de Cimarosa, á *La italiana en Argel* y *El turco en Italia*, de Rossini,

A esta trasformación, á este progreso de nuestra escena, habia presidido la superior inteligencia de un coloso del arte, el insigne actor ISIDORO MAÍQUEZ.

Este génio inmortal, este actor incomparable, habia importado en nuestra escena la tragedia clásica, y en las sublimes creaciones de Racine, de Shakespeare, de Alfieri, de Quintana, de Huerta y de Ayala, se habia colocado á una altura tal, que nadie hasta ahora le ha llegado á disputar, y excitaba en sumo grado el entusiasmo, ó más bien el delirio del público, aunque atrayéndose tambien la envidia ó los celos de un Gobierno suspicaz y meticuloso por extremo.

Cada vez que Maíquez, dice el señor Mesonero Romanos en sus *Memorias de un setentón*, se presentaba en el papel de *Bruto* en la tragedia de Alfieri, en el de *Pelayo* en la de Quintana, ó en el de *Megara* en *La Numancia*, se reforzaba el piquete de guardia del teatro, doblaba el Alcalde de córte, presidente, su ronda de alguaciles; y cuando Maíquez prorumpía, con aquel acento fascinador, con aquel fuego que le inspiraba su inmenso talento y sus facultades artísticas, en aquellos famosos versos:

"Y escrito está en el libro del destino
Que es libre la nación que quiere serlo";
. . . .
"A fundar otra España y otra pátria
Más grande, más feliz que la primera";
. . . .
"A impulsos, ó del hambre ó de la espada,
¡Libres nacimos! ¡Libres moriremos!";

el público, electrizado, se levantaba en masa á aplaudir y victorear; los soldados de la guardia tomaban las ar-

mas, y el Alcalde presidente destacaba sus alguaciles á decir al actor que mitigase su ardimiento ó suprimiese aquellos versos, á lo cual se negaba con altivez. En las tragedias de *Atalia*, *Oscar*, *Orestes*, *Otelo*, *Polinice* y otras, excitaba otro género de interés, luciendo en todas su sin igual talento, su expresión sublime, su figura teatral, su traje escultural y clásico.

Esta reunión de circunstancias, que raras veces se han visto reunidas en una sola persona, seducian, avasallaban de tal modo á un público apasionado, de una manera que no existia precedente en nuestro teatro, ni en los extranjeros.

No eran tan sólo las grandes creaciones de la Musa trágica las que ofrecian á Maíquez sus más preciados laureles; la festiva Talía, en su diversa expresión, le brindaba tambien con su favor; y aquel portentoso talento, de quien decia Solís, al final de la magnífica dedicatoria con que le acompañó su traducción de *Orestes:*

"Todo en tí es fácil, natural, sublime,
Y el alma en tí de los pasados héroes
Aún la sentimos respirar;"

. . . .

"A tí que ilustras
El español teatro, y radioso
Brillas en él cual brilla entre los astros
Sólo y único el sol, padre del dia,
En la desierta inmensidad del cielo;"

y el ilustre Moratin, en aquel admirable soneto que le consagró á su muerte:

. . . .

"Inimitable actor, que mereciste

Entre los tuyos la primera palma,
Y amigo, alumno y émulo de Talma,
La admiración del mundo dividiste".....

sabía tambien, en las delicadas creaciones dramáticas antiguas, expresar, con asombrosa flexibilidad, las personas y caractéres más opuestos. *García del Castañar*, *El rico-hombre de Alcalá*, *El Pastelero de Madrigal*, *Cuantas veo tantas quiero*, *El Astrólogo fingido*, etc., y hasta en la comedia moderna, tan diversa en el mecanismo y aplicación, se ostentaba MAÍQUEZ á una altura superior. *El vano humillado*, *Castillos en el aire*, *El celoso confundido*, *El distraido*, *El Calavera*, y otras de carácter y de costumbres, formaron al insigne actor un repertorio tan vário como propio, hasta el punto que muchos años despues decia Romea "que no se atrevia á tocarle."

Pocas cosas hay tan difíciles ni que requieran tantas y tan diversas cualidades en el que ha de realizarlas, como el arte de la representación escénica. Por eso es y ha sido siempre escasísimo dentro y fuera de España el número de actores capaces de interpretar con el debido acierto las distintas figuras creadas por la inspiración trágica ó cómica.

En una de las comarcas más bellas de la bella Murcia, en la ciudad de Cartagena, nació el 17 de Marzo de 1768, *Isidoro Patricio Maíquez*. Su familia, de noble orígen y de honesta medianía, se mantuvo con mucha decencia; pero los acontecimientos de las famosas guerras de sucesión arrebataron en el torrente de los partidos el bienestar de millares de personas, reduciendo á la nada esta desgraciada familia, obligándola á ocuparse en diferentes artes, y con particularidad en el de la seda, para atender á su subsistencia. Mas estos

recursos de la necesidad debieron sin duda experimentar notable decadencia, puesto que el padre de nuestro célebre Isidoro, abandonó su oficio despues de haberlo ejercido bastantes años, y se dedicó al teatro, en donde desempeñó con alguna aceptación los papeles de galan y barba.

Su hijo Isidoro, que desde su nacimiento siguió á su padre á los diversos puntos en que habia de trabajar, fué adquiriendo aquella afición que despierta en los niños el deseo de imitar á los mayores ó personas encargadas de su infancia; y si á esto se agrega la educación descuidada que tuvo, como todos los hijos de actores ambulantes, y que la única instrucción que adquirió en su niñez fué la que podia proporcionarle la lectura de cuantas comedias llegaban á sus manos, no extrañaremos que su ambición se dirigiese á ocupar algun dia la escena, para merecer los aplausos públicos que repetidas veces alcanzó su padre en ella.

La afición de Maíquez por el arte escénico llegó á ser extremada, á pesar de la manifiesta oposición de su padre que le tenia prohibida la entrada en el teatro, halló Maíquez un medio ingenioso de introducirse en él á pretesto de conducir sillas á los palcos; operación que suele hacerse en algunos teatros de provincia. Nada habia más lisonjero para Isidoro que presenciar una representación, y mezclarse en las conversaciones sobre asuntos teatrales, haciendo cada vez más invariable su propósito de dedicarse á la escena.

Firme, pues, en él, y resuelto á arrostrar las dificultades de una profesión que tanto halagaba su amor propio, se decidió por fin á dar los primeros pasos en el arte en que tantos lauros habia de conquistar más tarde. Sus primeros ensayos los hizo en el teatro de Cartagena. Allí, guiado tan sólo de su afición y de algunas lec-

ciones de su padre, se presentó por primera vez á recibir desaires de sus paisanos.

A poco tiempo de haber trabajado en el teatro de Cartagena, pasó al de Málaga, en donde igualmente tuvieron mal éxito sus tentativas. Maíquez no tenia en su primera juventud ninguna cualidad artística que le hiciese recomendable, á excepción de su figura, que era interesante y bella; por lo demás, carecia de acción, su voz era oscura, y como no tenia modelo que imitar, su juicio, falto del tacto fino y delicado que proporciona una educación esmerada, no podia descubrir el verdadero camino de la perfección.

Su ánimo resuelto no desmayó ante estos obstáculos, y á pesar de sus desventajas, como naturalmente se hallaba dotado de imaginación viva, penetrante, tenaz y vigorosa, se afanó incesantemente en buscar los medios de agradar á un público que en tantas ocasiones habia herido su amor propio, dedicándose con el mayor ahinco á descubrir los fundamentos de un arte que, con serle familiar desde la cuna, le era no obstante muy desconocido.

Así continuó por espacio de algunos años, ocupando al lado de su padre la parte de segundo y tercer galan, en los teatros de Cartagena, Málaga, Valencia, Granada y otras capitales de la península, desmintiendo insensiblemente el mal concepto artístico que al principio formó de él la opinión pública, hasta que por último resolvió su padre trasladarse á Madrid con toda su familia, cambio que le dotó de singular talento para conocer la necesidad de hacer de la voz un estudio muy detenido, á fin de modularla y hacerla, no sólo tolerable y profundamente trágica, sino tambien sumamente apta para la expresión delicada, dulce, tierna y patética, al par que noble, majestuosa y terrible:

así es que en su boca se oyeron los acentos más sublimes del dolor y los ecos más pavorosos del furor y de la desesperación.

Una vez en la capital de España, Maíquez entró á formar parte de la compañía de que era autor Manuel Martinez, y que á la sazón trabajaba en el teatro del Príncipe. Ingresó en calidad de un parte por medio, ó sea noveno galan, con partido de diecisiete reales. Á los dos años ascendió al puesto de sobresaliente, con partido de veinte reales.

La postergación en que se halló Maíquez al principio de su carrera, parece que debia haberle conducido á seguir las huellas de aquellos que más gozaban del aura popular, como hacen casi todos los que ejercen esta profesión, por ser el medio más sencillo de eludir dificultades, aunque no sea el más seguro para labrarse aquel concepto sólido que trasmite la fama del artista á la más remota posteridad.

Maíquez tenia sobrado talento para que llegase hasta ese punto su equivocación: él sabia muy bien que el sentimiento no se imita: que es necesario sentir para expresar y conmover; y que la ausencia del sentimiento no la suplen ni ademanes ni gestos prestados, más ó ménos pintorescos, más ó ménos elegantes. Así es que á ninguno imitó: su fuerza de alma le obligaba á mirar con desprecio los efímeros triunfos de sus compañeros, juzgándolos en el fondo de su corazón como testimonios irrecusables del mal gusto de su tiempo, segun la idea que él habia llegado á formar del arte; y sobre todo, debió á la naturaleza un carácter tan indomable, y tal tenacidad en sus ideas, que no le permitian prestarse fácilmente á otro parecer que el suyo, particularmente en materia de declamación. Esta tenacidad de ideas le fué grandemente provechosa para quien como

él tenia que luchar heróicamente contra el mal gusto de sus contemporáneos hasta obligarlos, á fuerza de una constancia admirable, á abandonar el camino de lo falso para dirigirse al de lo verdadero, y convertir el desprecio con que ántes le miraban, en una profunda admiración, y en un entusiasmo de que no hay ejemplo en la escena española.

Entre tanto Isidoro, cada vez más sediento de gloria, y deseando labrar su reputación con mayor suma de merecimientos, se ausentó de Madrid el año de 1794, y pasó á trabajar al teatro de Granada en calidad de parte principal. Bien sabido es que estas emigraciones de los actores á las provincias les producen ventajas considerables para sus ajustes en los años siguientes, si són recibidos con aplauso en aquellas. Isidoro contó con esta circunstancia para asegurarse mejor en la escena, calculando que su corta ausencia debilitaría algun tanto la prevención con que le oyera el público madrileño.

Al año siguiente regresó á Madrid, y volvió á ocupar en el mismo teatro su parte de sobresaliente, en la que disfrutó dos años el partido de veinte reales, y al tercero el de veinticuatro. En esta época, ya fuese porque Maíquez desarrollase más sus talentos cómicos, ó porque la costumbre de verle y oirle hiciese tolerables sus defectos, lo cierto es que comenzó á arrancar aplausos que le habian sido negados hasta entónces.

La decadencia en que se encontraban en España las letras y las artes en aquella época; los estragos causados por el mal gusto en los dominios de la poesía dramática no fueron ménos visibles, grandes y lastimosos que los que hizo en la esfera del arte escénico.

Esto era natural. Siendo, como eran, unas mismas las causas, los efectos tenian que ser iguales. El domi-

nio absoluto del mal gusto, la postración tan grande y general á que vino á parar la monarquía, ó mejor dicho, la sociedad española, y la falta completa de ideal artístico, debian por fuerza influir de la misma manera sobre las letras que sobre las artes, dando en todos ellos iguales resultados.

El mal gusto dominante en la escena, y el amanerado y ridículo sistema de declamación adoptado por los actores para agradar al público, contribuyó en gran manera á que Maíquez fuese mirado con disgusto por su estilo totalmente desconocido en la escena.

Persuadido nuestro insigne Isidoro de que el teatro debe ser una imágen exacta de la sociedad, y que los personajes en él introducidos han de hablar, moverse y gesticular como los demás hombres, sometiendo el estilo y los ademanes á las leyes de la conveniencia y buen gusto, no podía admitir jamás en su sistema aquella acción artificiosa, complicada y pintoresca de sus compañeros; aquel tono declamador, enfático y cadencioso, que ahora ya sería intolerable á nuestros oidos; y aquellos juguetes de escena triviales y ridículos, tan agradables entonces á los espectadores y que en realidad trasformaban en farsas las obras dramáticas más recomendables. El actor que no accionaba ni gesticulaba como un demente, era calificado de frio; si no declamaba con énfasis y casi cantando, se llamaba insulso. Maíquez, que desde los comienzos casi de su carrera representó los papeles que le fueron encomendados con naturalidad y buen gusto, mereció por esto los dictados *de galan de invierno, agua de nieve, voz de cántaro* y otros varios sumamente satisfactorios, con que le agasajaron sus contemporáneos.

No debió, es verdad, á la naturaleza una voz clara, robusta, sonora y armoniosa, cual hubiera sido de desear

en un actor de su clase; pero lo más particular del caso es que no se sabe hiciese estudio alguno declamatorio, sino en el acto de ensayar con sus compañeros; pues refiere su biógrafo Don José de la Revilla, que nadie le oyó declamar, ni áun sus propios hermanos.

La preocupación de sus compatriotas,—dice el mismo señor Revilla, padre del insigne crítico que bajó al sepulcro pocos años há,—llegó hasta el extremo de negarle expresión en la fisonomía, cuando es poco ménos que imposible se presente quien reuna ventajas tan excesivas en esta parte. Un hombre que supo trasladar á su semblante toda la fervidez y violencia de las pasiones, sin verse jamás obligado á violentar sus músculos para conseguirlo, no carecia seguramente de expresión en el gesto; y es necesario dejarse arrastrar de la más ciega parcialidad para desconocer que quien tan fácilmente agitaba á su antojo el alma de los espectadores con una sola mirada, fuese inferior en esta parte á aquellos cuya gesticulación forzada y grotesca descompone al personaje trágico y le hace risible. Esta circunstancia destruye igualmente la inculpación de frialdad con que le motejaban. ¿Se podrá creer de buena fé que un actor dotado de exquisita sensibilidad, de férvida imaginación, de temperamento fogoso y de flexibilidad muscular en su semblante, cual ninguno la ha tenido en igual grado, pueda pecar jamás de frio en la representación? Lo único que fundadamente podrá concederse es, que en su primer tiempo no se habia desenvuelto su naturaleza tanto como en épocas posteriores; lo cual es comun á toda clase de artistas; pero de aquí á negarle absolutamente todas las dotes de expresión, media una distancia inmensa.

Es digno de llamar la atención el contraste singular que ofrecia por una parte la opinión pública conjurada

en contra de un actor abandonado á sí mismo, y por otra la impavidez y constancia con que este atleta imperturbable caminaba tranquilamente, despreciando aquella deshecha borrasca, como si descubriese en lejano término el premio que le reservaban la imparcialidad y la justicia.

Maíquez, pues, sostuvo con heróica constancia una lucha desigual y tenaz con el público, sin que se pueda decir cuál fuese más admirable, si la obstinación de los espectadores en no reconocer su mérito artístico, ó la superioridad y temple diamantino de su alma, para sobreponerse á los ultrajes que recibía en la escena, y luchar á porfía contra el mal gusto de su tiempo, y vencerle y domeñarle. Su mayor gloria consistió en haber salido victorioso en tan desigual combate, y arrancar aplausos lisonjeros y elogios sin número, que se renovarán mientras el nombre de Isidoro Maíquez viva en la memoria de los amantes de la verdadera belleza artística.

Cuéntase que una de las noches en que el disgusto del público se manifestó de una manera bastante espresiva contra Isidoro, salió este de la escena y dirigiéndose á su amigo y compañero Roldan, le dijo sonriendo con la mayor tranquilidad: "¿No ha observado usted que apenas salgo á la escena me abruman por todas partes los aplausos?"

En 1798 formó parte de una compañía que se organizó para trabajar en los Sitios Reales, en la que le cupo la parte de primer galan, con los mismos derechos y obvenciones que disfrutaban los actores de Madrid. Este fué un gran paso para el futuro engrandecimiento de Maíquez y con el que se lisonjeaba su amor propio viendo patentizado su principio favorito, á saber, *que la constancia y el tiempo todo lo vence*, y *que los obs-*

táculos opuestos á una innovación en sus principios, no impiden sea por fin admitida con aplauso, si tiene por apoyo la razón.

Sus deseos y esperanzas se vieron coronados en el año de 1799 en que ocupó en Madrid el puesto de primer actor. Una vez colocado en el único puesto á que podia aspirar; dueño absoluto de desenvolver sus fuerzas naturales, y envanecido con sus repetidas victorias sobre la opinión, su génio sacudió la coyunda que antes le oprimia, y elevándose sobre sí mismo, se propuso presentar á los ojos de los espectadores el tesoro de sus conocimientos, por tanto tiempo despreciado, pero adquirido en la oscuridad de su anterior clase á fuerza de observaciones y meditación.

Digno de admiración es el poder maravilloso del génio, que rompiendo diques y salvando cuantos obstáculos encuentra, se abre paso desde la humilde mansión en donde recibiera sus primeras inspiraciones, recorriendo triunfante su camino hasta llegar á ocupar el puesto que en el mundo del arte le estaba reservado.

Grandes contrariedades, muchos sinsabores y no pocas vigilias cuesta al que como ISIDORO MAÍQUEZ, tiene que luchar con la escasez de fortuna y la falta de protección que por desgracia es tan comun en España.

Doble mérito tiene á los ojos de todos el que sale vencedor de tan desesperada lucha sin más auxilio que el de sus propias fuerzas, y la bondad de sus creaciones artísticas, que el que contando con sólidas bases y robusto apoyo, construye un vistoso palacio, tal vez con tan gastados materiales, que su duración es tan efímera como la vida del constructor.

La novedad de ver elevado á nuestro insigne artista al puesto de primer actor, atrajo inmenso número de espectadores al teatro; todos alababan á porfía al nue-

vo galan; todos aplaudian su acertada dirección; y el nombre de Maíquez comenzó desde entonces á correr de boca en boca, seguido de tantos elogios cuantos habian sido poco antes los vituperios; prueba inequívoca de cuán instables són los juicios de la muchedumbre.

Desde el instante en que se vió elevado á la primera dignidad escénica, puso singular empeño en demostrar que no era un cómico adocenado y vulgar, sino un artista de sublime inspiración, de sobrenaturales facultades y de un talento artístico de primer órden.

Los nombres de Talma, Kemble, Lafond y otros actores extranjeros—dice el citado Don José de la Revilla—llegaron á oidos de Maíquez con toda la celebridad que tan justamente adquirian en la escena. Su talento perspicaz conoció bien pronto que, así como el teatro moderno francés habia hecho progresos muy rápidos en la poesía dramática, era consiguiente los hubiese hecho tambien el gusto en el arte escénico; y que por lo tanto, desconocerlos enteramente era igual á conformarse con no salir jamás de una oscura medianía, puesto que nuestro teatro nada le presentaba de nuevo para desenvolver su ingénio. Convencido de esta verdad; impulsado por el deseo de saber; considerándose capaz de hacer cuantos esfuerzos són necesarios para sobreponerse á las dificultades de un arte tan escabroso, y animado por el noble orgullo de rivalizar algun dia con aquellos hombres célebres, y acaso superarlos, resolvió por fin en el otoño del mismo año atravesar los Pirineos, y buscar en la capital del mundo civilizado lo que por tanto tiempo habia anhelado su corazón. Semejante tentativa sorprendió á todos generalmente: unos la calificaron de nécia; otros la consideraban ridícula; otros aventurada; pero la parte ilustrada del público presagió felices resultados de aquella empresa, porque desde luego juzgó que sola-

mente el ingénio es arrojado y emprendedor; y que áun queriendo dar por supuestas cuantas contingencias pudieran ofrecerse á Isidoro con su intento, nada bastaría á contrariar de tal modo sus esfuerzos, conocido ya su temple de alma, que no sacase algun fruto de sus afanes y perseverancia. Y finalmente, no podia ménos de inferirse que, en último resultado, cuanto mayores fuesen los obstáculos que hubiese Maíquez de vencer, tanto mayor seria la gloria de haber intentado lo que se reservan siempre para sí las almas grandes.

Púsose en camino para Francia contando por único recurso para tan largo viaje y vivir en París con una pensión de cuatrocientos reales mensuales que le señaló el Príncipe de la Paz.

Las dificultades que Maíquez hubo de vencer para el viaje de que se trata, solamente pueden apreciarse comparando los escasísimos recursos de que podia disponer, con los enormes gastos que ofrecia un tránsito tan largo, á causa de los costosos medios de traslación de Madrid á París en época en que no eran conocidas las diligencias.

Apenas llegó á París, su conato se dirigió á entablar relaciones con el coloso de la escena francesa, á quien Maíquez respetó siempre, áun antes de pisar las márgenes del Sena. Sus relaciones con aquel no pasaron al principio de esas relaciones corteses y políticas que la buena educación prescriben, ni podia ser de otra manera si se atiende á la preponderancia en que se hallaba Talma, y al ningun prestigio que acompañaba al artista español. Así, pues, tuvo éste no poco que hacer para conseguir el permiso de estar entre bastidores, única fineza que debió por entonces á los actores franceses.

"Maíquez, sin embargo, dice su biógrafo Don José de la Revilla, sobreponiéndose á todo cuanto era bastante

por sí mismo para infundirle desaliento y anonadar su espíritu en situación tan penosa como la suya, se dedicó obstinadamente á conocer las obras maestras de la poesía dramática, el verdadero fundamento del arte de la representación, y por último, á ver con exactitud lo que hasta entonces se habia presentado con alguna oscuridad á su entendimiento. Varios españoles que á la sazón se hallaban en París, entre ellos Don José María de Carnerero, le facilitaron las relaciones necesarias, y hasta íntimas, con Talma, Picard y otras personas notables de aquel tiempo, y de las cuales supo diestramente aprovecharse. La grandiosidad y sublime expresión de Talma; la fuerza y vehemencia de Lafond; la delicadeza de Mademoiselle Mars; la dignidad de Mademoiselle George; la energía de Mademoiselle Duchesnois; la naturalidad de Clauzel, todo llamó y fijó su atención; y de todo cuanto halló digno en estos célebres actores, se propuso formar un modelo ideal, un tipo constante de su ejecución escénica. Así lo escribia á sus amigos hablando con toda imparcialidad, y con aquel criterio seguro que tanto le distinguió siempre, acerca del mérito artístico de aquellos, ensalzando hasta lo sumo el estado de prosperidad y grandeza en que halló los teatros franceses, superior á todo lo que su imaginación pudiera haberle representado como más perfecto en su género, y encareciendo en particular el efecto maravilloso que habian producido en su alma las primeras representaciones que vió en París."

Cuando Maíquez fué presentado á Talma, contaría éste unos cuarenta años de edad próximamente; estaba grueso, pero revelaba su aspecto una noble robustez. Vestia una bata ceñida á la cintura con un pañuelo de seda. Su cuello desnudo dejaba ver sus músculos salientes y sus venas muy pronunciadas, señales evidentes

de su varonil estructura. Su fisonomía, conocida de todo el mundo, recordaba por la forma y por el color, los bronces imperiales de los soberanos del Bajo-Imperio. Pero ese antifaz romano que parecia modelado sobre su rostro cuando se mostraba en la escena, desaparecia cuando estaba en traje de casa, dejando á descubierto una frente espaciosa, ojos grandes y de mirada dulce, una boca melancólica y adamada, mejillas lácias de un blanco mate y músculos, inmóviles como los de una escultura.

El conjunto de su fisonomía era imponente, pero la expresión bondadosa y atrayente. Adivinábase un buen corazón bajo el encanto del génio. No trataba de producir efecto, porque estaba harto del qûe causaba sobre la escena. Su aspecto era reposado y simpático, y la bondad se retrataba en su semblante.

Vivia, á la sazón, en un reducido quinto piso de las fachadas de la calle de Rívoli, frente al jardin de las Tullerías y muy cerca del palacio. La luz matinal, coloreada por los reflejos de los árboles, entraba por las ventanas de su gabinete, reflejándose en las cortinas, en los espejos, en los muebles y en los libros que decoraban la estancia. Invitó á nuestro Maíquez á tomar asiento entre la chimenea y una ventana, y él lo efectuó enfrentre en un sillón de forma griega. Allí permanecieron largo rato exponiendo cada uno de aquellos dos colosos del arte escénico sus respectivas ideas acerca de la declamación.

Desde las primeras palabras que pronunció nuestro insigne actor mostróse satisfecho Talma, á pesar de lo trémulo y balbuciente de su voz, que segun iba manifestando sus grandes conocimientos artísticos y literarios se animaba por grados, hasta el extremo de llegar á hablar con calor y entusiasmo delante de aquel gigante.

En aquellas entrevistas íntimas llegaron á comprenderse uno y otro artista.

Maíquez aprendió mucho, no obstante, del actor francés. Un dia que fué á verle entablaron una animada discusión acerca de las grandes impresiones que los actores producen sobre la escena. Talma sostenia que no eran más que el resultado de estas dos facultades esenciales coligadas unas con otras.

"Segun mi criterio, añadia, la sensibilidad no es solo la facultad que debe tener el actor de conmoverse fácilmente, de alterar su sér hasta el punto de imprimir á sus rasgos y acciones, y sobre todo, á su voz, esa expresión, esos acentos de dolor que hacen despertar la simpatía del corazón y derramar lágrimas á los que le escuchan: yo creo aún de más valor el efecto que produce la imaginación, de la cual es aquella manantial purísimo; pero no esa imaginación que consiste en conservar los recuerdos tales como si pareciesen los objetos presentes á nuestra vista; esto propiamente hablando no es más que memoria: es esa imaginación creadora, activa, poderosa, que consiste en acopiar, recoger y unir en un solo objeto ficticio, las cualidades de varios objetos reales; que asocia al actor á las inspiraciones del poeta, le lleva á tiempos anteriores, hace concurra á la vida de personajes históricos ó de séres apasionados creados por el génio; le revela como por mágia sus fisonomías, su estatura heróica, su lenguaje, sus costumbres y todos los matices y diversos grados de los caractéres, los movimientos de su alma y hasta sus más singulares detalles. Yo llamo del mismo modo sensibilidad á la facultad de exaltación que agita al actor, se apodera de sus sentidos, extremece su alma y hace se imponga en las trágicas situaciones, como si fueran suyas propias.

"La inteligencia, que dimana y obra despues que la sensibilidad, juzga de las impresiones que ésta nos hace experimentar ordenándolas y sometiéndolas á su cálculo. Si la sensibilidad suministra los objetos, la inteligencia los pone en obra: ella nos ayuda á dirigir el empleo de nuestras fuerzas físicas é intelectuales; á juzgar de las relaciones y conexión habida entre las palabras del poeta y la situación ó carácter de los personajes; á unir las diferencias que los separan algunas veces, ó que los versos no pueden expresar, y á completar, en fin, su expresión por el gesto y la fisonomía.

"Se concibe que tal indivíduo haya recibido de la naturaleza una organización particular, porque la sensibilidad, esa propiedad de nuestro sér, todo el mundo la posee, unos en más, otros en ménos grado de intensidad; pero el hombre destinado á pintar las pasiones en sus excesos más grandes, á representarlas con todas sus violencias, á mostrarlas en su mayor impetuosidad, este hombre, repito, debe tener más grado de energía que los demás: y como todas nuestras sensaciones tienen con nuestros nervios una relación tan íntima, es necesario que el sistema nervioso sea en el actor de tal manera móvil é impresionable, que se extremezca á las inspiraciones del poeta del mismo modo que el arpa de Eolo resuena al más leve soplo del aire que la agita.

"He visto con frecuencia en los *debuts* rayar á una gran altura á jóvenes actores en su mayor parte; recibir ovaciones merecidas, y no llenar en el curso de su carrera las esperanzas que habian hecho concebir: esto es, que la *emoción*, inseparable de los primeros ensayos escénicos, ponen sus nervios en ese estado de conmoción y agitamiento, propio para hacerles fácilmente entrar en las situaciones más apasionadas. Pero pasado el tiempo, la costumbre de apa-

recer en público líbrales de esas emociones, volviéndolos al estado de medianías. Tambien he visto á algunos que, para enardecerse ó encolerizarse recurrian á beber licores espirituosos. Su natural timidez ó flojedad, estimulada de este modo, adquiere una excitación ficticia, que puede suplir en algunos momentos la verdadera del alma. ¿No habeis notado que hay siempre más locuacidad y *esprit* en los convidados á una casa (áun los más sóbrios y pusilánimes), despues de la comida, que antes de empezar á comer? Esta vivacidad y agudeza provienen de la conmoción nerviosa, producida á su vez por los placeres de la mesa.

"Si el actor no está dotado de una sensibilidad igual, al ménos, á la de los espectadores más sensibles, no podrá conmoverlos sino débilmente; tampoco indica esto que por un acceso de sensibilidad pueda llegar á producir impresiones profundas y conmover las almas frias. Pero la fuerza que subleva, ¿no debe tener más poderío que aquella que se quiere sublevar? Por eso, la facultad de sentir, debe ser en el actor, no diré más grande y fuerte que en el poeta, que concibe esos movimientos del alma para reproducirlos en el teatro, pero sí más viva, más rápida, más poderosa en sus órganos. En efecto; el poeta ó pintor pueden aguardar el momento de la inspiración para escribir ó pintar.

"En el actor, la inspiración tiene lugar instantáneamente, y no á su voluntad; y para que venga á él, para que disponga de ella, ¿no debe ser más viva é intensa en el actor? La sensibilidad, además, tiene que obrar de consuno con su inteligencia para regular los movimientos ó afectos, porque no puede, como el pintor y poeta, borrar lo que ya ha hecho."

Cómo aprovecharia Maíquez estas ideas que el gran Talma le confiara, no hay para qué decirlo; buena prue-

ba de que salió un discípulo aventajado són los prodigios que realizó en la escena á su vuelta á España.

Talma en lo trágico y Clauzel en lo cómico fueron sus principales modelos, sin copiarlos servilmente como algunos han creido; si así lo hubiera hecho, jamás habria alcanzado aquel mérito superior que le hizo inimitable. Poseía Maíquez un juicio bastante claro y un talento nada vulgar, para engañarse hasta el punto de creer que todos los medios de expresión són aplicables á todos los países, y un gran orgullo y natural amor propio para contentarse con el mezquino título de copiante.

Estaba íntimamente persuadido de que para ser un gran actor la primera cualidad que habia de reunir era la de crearse un estilo original, y que la simple imitación de maneras en el arte que profesaba, no sólo era insuficiente para el objeto que él se proponia realizar, sino que era una prueba irrecusable de la impericia y falta de recursos morales del actor.

Procuró, pues, con sumo cuidado y diligente estudio precaverse del contagio, y de esta manera librarse del descrédito en que han caido cuantos han llegado á creer de buena fé que una simple copia de los actores franceses debia necesariamente agradar al público de nuestra pátria.

Permaneció Maíquez en París el resto del año 1799 y todo el 1800, constantemente ocupado en su plan favorito, del que nada logró distraerle, halagado siempre con la lisonjera esperanza de recoger en España el fruto de sus profundos estudios y de sus penosos afanes. A principios de 1801 resolvió regresar á su pátria, como en efecto lo verificó á causa de carecer de los recursos necesarios para poder vivir en la capital de Francia consagrado al estudio por haber dejado de percibir al tercer ó cuarto mes de permanecer allí la asignación

que le concedió Don Manuel Godoy, y más tarde faltarle tambien los auxilios que le dispensaba la generosidad de la Condesa de Benavente, quedando atenido únicamente á un escaso socorro que alguna vez le enviaba su esposa, la actriz Antonia Prado. Cuando llegó á Madrid se hallaba reducido á la mayor pobreza, rotos y hechos pedazos sus vestidos.

Abrióle sus puertas el teatro de los *Caños del Peral*, situado donde está hoy el Teatro Real, comenzando sus representaciones con una compañía compuesta en su mayor parte de jóvenes principiantes ó de meros aficionados.

Hé aquí la lista de los actores con que Maíquez se presentó en el citado teatro á su vuelta de París:

DAMAS.—La Prado.—La Ramos.—Otra Ramos.—Gertrudis Torre.—Briones mayor.—Francisca Laborda.—Josefa Torres.

GALANES.—Maíquez.—Infantes.—Ronda.—Fabiani.—Suarez.—Angel Lopez.—Iriarte.—Rivera.—García.

BARBAS.—Campos.—Martinez.—Mata.

GRACIOSOS.—Querol.—Cristiani.—Francisco Lopez.

Y algunos otros cuyos nombres no han llegado hasta nosotros.

La primera función se verificó en Junio de 1801.

La comedia *El Celoso confundido*, con que Maíquez se estrenó, fué muy bien ejecutada y extraordinariamente aplaudida.

"El lujo en decoraciones,—dice su ya citado biógrafo Don José de la Revilla,—trajes y comparsas, y sobre todo el órden y decoro en la ejecución, produjeron una sensación profunda, tanto más sorprendente, cuanto ménos acostumbrado se hallaba el público á ver nobleza y dignidad en la escena. El nombre de Isidoro resonaba con aplauso; todos los inteligentes hacian justi-

cia á su mérito; todos vieron confirmado el presagio feliz que habian tenido cuando supieron su atrevida resolucion de ausentarse de su pátria impulsado por el deseo de aprender, y sin rivales que le inquietasen; objeto de admiración pública; apreciado de todas las clases; favorecido hasta del bello sexo, y bajo la egida del que en aquel tiempo fué árbitro de los destinos de nuestra pátria, Maíquez se halló colocado en aquella risueña situación tan lisonjera para la ambición humana, cuando las satisfacciones se anticipan á los deseos, y la felicidad real sobrepuja á la esperanza."

Dueños los franceses de Madrid en 1808, huyó Maíquez á Granada y Málaga. El gobierno de Bonaparte le creyó sospechoso y le desterró á Francia; pero al llegar á Bayona, se le alzó el destierro y permitió regresar á Madrid. Comenzó las representaciones en el teatro del Príncipe; los franceses, siempre entusiastas por el arte, no pudieron ménos de admirar el talento del gran actor; y José Bonaparte le señaló una pensión de veinte mil reales mensuales.

Como el pueblo casi siempre juzga á los hombres con demasiada ligereza, dejándose llevar de falsas apariencias, calificó de *afrancesado* al que pocos años antes habia sido perseguido por no querer doblegarse al yugo de la dominación extranjera.

Arrojados de España los soldados de Napoleon, en 1814, fué encerrado en la cárcel pública durante algunos meses, pues además de la infundada acusación pesaba sobre él otra verdadera, que era la de ser adicto al sistema constitucional, que acababa de ser abolido.

Volvió otra vez á la escena en 1817, siendo siempre el actor de moda, el embeleso de la córte.

Era Isidoro Maíquez de alta estatura y bien proporcionadas todas las partes de su cuerpo, actitud indolen-

te, semblante pálido, y con tal expresión en éste y en la mirada, que observado una vez, su imágen no se borraba nunca de la memoria. Su aire noble, á veces imponente y severo; su trato afable; su carácter obstinado. Era naturalmente festivo; pero ya locuaz, ya mústio con exceso, se le veia dócil ó rencoroso, segun las impresiones que recibia, á las cuales se entregaba con vehemencia. En la sociedad de personas instruidas y cultas se explicaba con facilidad; expresaba sus ideas sin empeño de sostenerlas; y unas veces ameno, otras cáustico y mordaz, pero siempre anunciando génio y talento.

Las obras en que más brilló són *Otelo* y *Oscar*. Talma decia á propósito de estas dos obras: "Maíquez ha aprendido de mí; pero me supera en estas dos tragedias." Aun cuando este género literario era el que más se adaptaba á sus facultades artísticas, no por eso dejó de conquistar aplausos en el género cómico.

Sería empresa superior á nuestras débiles fuerzas seguir la série de aplausos y triunfos alcanzados por el indiscutible mérito artístico de Isidoro, cuyo solo nombre congregaba en el teatro á todo lo que habia de notable en la sociedad de su época por despreciable que fuese la función, á trueque de disfrutar del inmenso placer de ver retratadas las pasiones con el atrevido pincel de aquel artista inimitables.

Su principales obras de repertorio eran además de las ya nombradas, *Pelayo*, *El rico-hombre de Alcalá*, *García del Castañar* y otras.

En el año de 1818, y á causa de las grandes emociones que le hacia experimentar la representación de la tragedia de Don Ignacio Lopez de Ayala *Lá Numancia destruida*, adoleció Maíquez de una terrible enfermedad que le puso á las puertas de la muerte, y el público de Madrid, consternado, acudia ansioso á su

casa, á informarse de su salud, demostrando el vivísimo interés que le inspiraba el gran actor; y cuando restablecido milagrosamente, tornó á pisar la escena, presentándose en la tragedia *Nino II*, con estos versos que coincidian casualmente con su situación:

"Sí, guerreros, el cielo me ha salvado;
Nuevo dón es el aire que respiro,
De su inmensa bondad,"

el entusiasmo, los vivas y el frenesí del público no conocieron límites, arrojando al proscenio *por primera vez* coronas, palomas y versos; demostración que excitó la suspicacia del gobierno y de las autoridades.

Hácia los meses de Octubre ó Noviembre del mismo 1818 pidió el rey que representara la tragedia *Pelayo*, de Quintana, con baile en los entreactos. Conociendo nuestro actor que toda clase de intermedios es perjudicial al efecto trágico, y sobre todo el baile, que por su índole particular no guarda la menor relación con la tragedia, se presentó al corregidor, y en seguida al Ministro de Gracia y Justicia, á fin de recabar de S. M. que variase de idea, ofreciendo ejecutar en vez de bailes, comedias en un acto. Accedió S. M. la víspera de la función á que en lugar de bailes se hiciesen comedias; y entonces Maíquez dispuso para primer intermedio *El Español y la Francesa*; para segundo *La prueba felíz*, y para tercero *El cuadro*. En todas estas piezas trabajó él; y puede asegurarse que la fatiga de aquella noche le acrecentó su mal.

Era por aquella época corregidor de Madrid Don José Manuel de Arjona, persona de gran valimiento, con sus puntas de literato; y no pudiendo ni resistir ni contemplar impasible aquella contínua ovación del emi-

nente Maíquez y pretendiendo dominarle, le propuso, ó *intimó*, en su calidad de juez protector de los teatros del reino, la órden de poner en escena una insípida comedia titulada *Los tres iguales*, escrita por su amigo el célebre Don Javier de Burgos; y habiéndose negado rotundamente Maíquez á tal exigencia, el corregidor Arjona, achacándolo á desacato, le comunicó la órden de destierro á Ciudad-Real, en los términos que eran usuales en aquella época, es decir, poniéndole un carruaje á la puerta y obligándole á subir en él.

En vano el pueblo—que llenaba la calle de Santa Catalina, en que Maíquez tenia su habitación—prorumpió en exclamaciones de indignación; la tropa dispersó los grupos y acalló estas voces. Sacáronle de Madrid rodeado el carruaje que le conducia por una escolta de á caballo. ¿Qué más podia hacerse con un facineroso? Todo Madrid deploró aquel acto de barbarie ejecutado por motivo tan nímio con el que era la gloria de nuestra escena..... Bastaba la consideración de verle enfermo para que le hubieran respetado.

En Ciudad-Real se agravó su mal, pidió se le trasladase á Granada, donde, no pudiendo hacerse superior á tamaña injusticia, contrajo una enfermedad, que primero le hizo perder la razón y despues la vida en la noche del 18 de Marzo de 1820, á los cincuenta y dos años de edad.

A pesar de haber vivido Isidoro Maíquez consagrado á la escena, murió cristianâmente, siendo su muerte un verdadero duelo nacional, y legando á la posteridad uno de los nombres más gloriosos de nuestra historia artística.

Posteriormente el eminente actor Don Julian Romea, heredero del talento de Maíquez, con su esposa Doña Matilde Diez y Don Florencio, hermano de aquel, tu-

vieron la gloria de costear y dedicar á su ilustre compañero en aquella ciudad un sencillo monumento. Es todo de mármol negro desde su basamento, cuerpo del edificio, columna y corona con que termina.

Contiene las siguientes inscripciones:

En la faja que rodea la columna: GLORIA AL GÉNIO. En el frente: A LA MEMORIA DE ISIDORO MAÍQUEZ. En el opuesto: DEDICADO POR JULIAN ROMEA, MATILDE DIEZ, FLORENCIO ROMEA. En el costado derecho: OTELO. OSCAR. CAÍN. HIJOS DE EDIPO. Costado izquierdo: FENELÓN. VANO HUMILLADO. GARCÍA DEL CASTAÑAR. RICO-HOMBRE DE ALCALÁ.

Tal vez hubiera llegado á perderse hasta la memoria del sitio donde fueron depositados los restos mortales de Isidoro Maíquez, si el celo y laudable generosidad de los distinguidos actores Don Julian y Don Florencio Romea y Doña Matilde Diez no les hubieran dispuesto otro albergue más decoroso y noble, volviendo de ese modo por el honor del arte y por la memoria del hombre extraordinario á quien el teatro debió su engrandecimiento. Estos insignes actores se honraron á sí mismos honrando la gloriosa memoria de Isidoro Maíquez.





CARLOS LATORRE.

EL ACTOR trágico heredero de las tradiciones de Maíquez, educado en la buena escuela francesa de Talma. El actor querido del pueblo español, conocido y admirado por nuestros abuelos, cuyos triunfos han presenciado, contribuyendo á ellos, aplaudiendo sus dotes de gran artista, lo mismo en Madrid que en Barcelona, en Granada y otras partes.

En efecto, CÁRLOS LATORRE, era un actor eminente, supo adquirir todas las facultades, que para tan difícil carrera se necesitaban, ó mejor dicho, nació con ellas y las cultivó con esmero.

Nació en Toro, el 2 de Noviembre de 1799, siendo su padre Intendente de Rentas de aquella población.

Su educación primera fué escogida, pero su decisión por el teatro no se realizó hasta que emigrado con su padre á Francia, á la edad de catorce años, logró iniciarse en todos los secretos de la oratoria, concurriendo asíduamente á los teatros, á las cámaras y tribuna-

les franceses, en donde observaba á los artistas y oradores más afamados. El francés llegó á ser su idioma favorito, y tan admirablemente lo poseía, que hasta en francés llegó á representar más adelante en París.

Decidióse por el teatro, como profesión ó carrera, en 1823, cuando regresando con su familia á España, terminada la situación política que le habia alejado de ella, podia dedicarse de lleno á alguna ciencia ó arte. Sus triunfos fueron rápidos y divulgados prontamente, corriendo el nombre de Latorre de unos á otros lábios como una verdadera notabilidad.

Latorre, buen ginete, diestro en las armas y de gallarda y aventajada estatura, habia adquirido en Francia una educación y unos modales que le hacian modelo sobre la escena. Grimaldi, el director más inteligente que han tenido nuestros teatros, habia amoldado sus formas clásicas y su mímica greco-francesa á las exigencias del teatro moderno, haciéndole representar el capitan Buridan de *Margarita de Borgoña* de una manera tan intachable como asombrosa y desacostumbrada en nuestro teatro.

En la tragedia *Otelo* cautivó por su arrogante figura y sus maneras cultas y elegantes.

En otra tragedia, *Oscar*, desempeñó igualmente el papel de protagonista, obteniendo unánimes aplausos, que hallando eco en toda España, hicieron ambicionasen poseer á Latorre todas las empresas de teatro.

El teatro de Granada fué el más afortunado, pues en 1825 consiguió contratarle, ejecutando Latorre en la ciudad morisca las tragedias *Pelayo*, *Los hijos de Eduardo* y *El Cid*.

En Madrid trabajó tambien con la célebre actriz Concepcion Rodriguez,—y las no ménos célebres Antera y Joaquina Baus, heredera esta última de los pa-

peles del teatro antiguo de la Rita Luna, y hermosísima dama de *Lo cierto por lo dudoso*,—representando las tragedias escritas expresamente para los dos, y tituladas *Dido*, *Ifigenia*, *Doña Inés de Castro* y la comedia *Un momento de imprudencia.*

Desde entonces sus triunfos se repartieron entre los teatros, ya de Madrid y de Granada, ya de Sevilla y de Barcelona, llegando al colmo de la creación dramática con la representación de la célebre tragedia *Edipo*, original de Martinez de la Rosa.

Con esta tragedia obtuvo Latorre triunfos brillantísimos, realizando en su representación verdaderos prodigios de creación dramática.

Cuanto pueden hacer el buen gusto y el entendimiento del hombre docto, laborioso, perspicaz y correcto, otro tanto hubo que admirar en Latorre en la interpretación del *Edipo* de Martinez de la Rosa.

Gran triunfo fué conmover á un público como el nuestro, con el eco de las tumbas de Tebas.

Todo esto y cuanto se diga en elogio del arte exquisito con que el actor ayudó al poeta á dar interés de drama moderno á un tema tan vetusto; todo esto, nos parece justo, y aún se nos antoja pequeña loa.

Al consignar, pues, algunos datos sobre la vida del inmortal Latorre, como actor, no es posible prescindir del extraordinario influjo que tuvo en el movimiento de reacción artística que imprimió carácter á las postrimerías del primer tercio de nuestro siglo.

Trascurrian por entonces los aciagos tiempos de 1827 á 1828, en pleno absolutismo del rey Don Fernando VII, y bajo la férula paternal de su gran visir Don Tadeo Francisco de Calomarde."

Una malhadada censura tan suspicaz como ignorante y arbitraria, cortaba toda comunicación intelectual en-

tre los hombres pensadores y la opinión. Sin tribuna, sin prensa, sin libros, la voz de la ciencia enmudecia, el esplendor de las letras se apagaba, y los varones más esclarecidos de la época, como Quintana, Gallego, Saavedra, Toreno y Martinez de la Rosa, se hallaban oscurecidos, ocultos, incapacitados.

La juventud estudiosa, la juventud literaria y artística, la que habia de ser un dia gloria y galardón de la pátria, reuníase privadamente, perfeccionaba sus conocimientos y elaboraba lentamente un nuevo espíritu, el espíritu liberal y regenerador que á despecho de los gobernantes, vibraba ya en la atmósfera.

Y por eso al estallar la guerra civil, mientras una parte del elemento jóven desnuda la espada que habia de esgrimir con tanto valor como entusiasmo contra las legiones del pretendiente, otra parte de la juventud, roto ya el freno religioso y político que oprimia las inteligencias, realiza una evolución literaria radicalísima, destruyendo los moldes antiguos del arte clásico, y aclimatando, ó poco ménos, el romanticismo, merced á esfuerzos tan gloriosos como los de Martinez de la Rosa en su tragedia *La Conjuración de Venecia*, del duque de Rivas en *Don Alvaro*, García Gutierrez con *El Trovador*, Hartzenbusch con *Los amantes de Teruel* y Larra con el *Macías*.

Poetas de tan soberano aliento habian menester de un intérprete de gigantesca talla, y le tuvieron á fé en Latorre.

Los triunfos que alcanzó en aquella brillante época no són para descritos; fueron tantos como funciones, hasta el punto que no se presentó una sola vez en la escena que no despertara el frenético entusiasmo de los espectadores.

Latorre habia hecho un acabado estudio del corazón

humano, de las pasiones humanas, de las voluntades humanas, del amor, de la sociedad y de la historia. A todos los sentimientos del hombre sabia darles vida y á todas las creaciones del poeta realidad.

El arte de Talma y Maíquez, tuvo en Cárlos Latorre uno de sus más dignos cultivadores.

Las pasiones más dulces, las más bellas, las más arrebatadas, las más sublimes, encontraron en él aptitudes y acentos que expresaban con claridad suma el estado del personaje que el actor representaba.

El difícil teatro de Shakespeare, era el predilecto de Latorre.

Con una obra del inmortal autor dramático inglés hizo su aparición en la escena, con *Otelo*, cuyo protagonista interpretaba tal como Shakespeare podia únicamente imaginar aquella encarnación del amor apasionado que enloquece, de los celos que matan.

Era de admirar ver cómo presentaba Cárlos Latorre la figura del moro de Venecia. Sus ademanes, sus gestos, su voz, eran algo salvajes, como el carácter de Otelo.

Era Latorre actor que meditaba sériamente sobre lo que habia de hacer en la escena al interpretar cualquier pensamiento, que ahondaba con fino escalpelo en el estudio de los caractéres dramáticos; y tenia, por último, el dominio del arte que se necesita para disimular ú ocultar labor tan prolija y difícil, de modo que cuanto ejecutaba parecia nacido expontáneamente como consecuencia lógica y natural de la situación del personaje que representaba.

Merced á ese estudio profundo y constante, logró bordar de primorosos pormenores los caractéres que ponia de bulto en la escena, sin apartarse nunca del camino trazado por los elementos esenciales que los cons-

tituyen, ni caer, como tantos otros, en chocantes ó absurdas contradicciones.

Cárlos Latorre consagró al arte escénico, desde el momento en que hizo su aparición en el teatro, todo el fuego de su poderoso sentimiento, toda la sávia de su inteligencia, todo el esfuerzo de su voluntad. A esto debe, pues, el haber descollado entre todos los actores de aquella época; á esto se debe el que no se extinga en nuestra pátria la gloriosa etapa del arte dramático iniciada por Maíquez.

Riqueza y galanura de imaginación, estudios detenidos, laboriosidad infatigable, inspiración fecunda, arrogante figura y continente digno. Tales son las dotes que avaloraba el insigne artista de que nos ocupamos.

En 1838 hizo un viaje á París, y en uno de los principales teatros de aquella capital, cerebro de la humanidad, que creia empuñar el cetro de todas las bellas artes, letras y ciencias, representó Latorre con gran perfección *en francés* las tragedias *Don Sebastián de Portugal* y el *Hamlet* de Shakespeare, entusiasmando al público parisiense.

De vuelta á Madrid trabajó siempre con aplauso durante los años 1840, 41 y 42 en los teatros del Príncipe y de la Cruz.

He aquí cómo describe el popular poeta Don José Zorrilla, en sus *Recuerdos del tiempo viejo*, algunos de los estrenos de sus obras en que tomó parte nuestro insigne Latorre:

"Hacia ya tres meses que habia abierto Lombía (1840) el teatro de la Cruz, corregido y aumentado con un espacioso escenario y un nuevo telar que permitian poner en escena las obras que más aparato exigiesen; pero como dueño de su trabajo se habia apeado por las orejas, y no habia puesto más que obras, en las cuales,

como en *El Cardenal y el judío*, se habian gastado muchos dineros á cambio de algunos silbidos y del desden y la ausencia del público. Julian y Matilde con su compañía marchaban mientras viento en popa, llevándose con justicia su favor y sus monedas el teatro del Príncipe. Lombía era un gracioso de buena ley y un característico de primer órden en especiales papeles; era uno de los actores más estudiosos y que más han hecho olvidar sus defectos físicos con el estudio y la observación. Su figura era un poco informe por su ninguna esbelted y flexibilidad; su fisonomía inmóvil, de poca expresión, y sus piernas un sí es no es zambas, cualidades personales que, en lo gracioso y lo característico, le daban el sello especial del talento, pues se veia que luchando consigo mismo, de sí mismo triunfaba; pero le hacian desmerecer en los papeles y con los trajes de galan, cuya categoría tenia afán de asaltar, saliéndose de la suya, en la cual algunas veces era una verdadera notabilidad; como en Don Frutos de *El pelo de la dehesa*, en el Garabito de *La redoma encantada* y en el exclaustrado Don Gabriel de *Lo de arriba abajo*. En tal empeño, y luchando desventajosamente con la competencia del Príncipe, llegó Lombía en el teatro de la Cruz á las fiestas de Navidad, habiendo agotado el bolsillo de Fagoaga y la paciencia del público.

"Cárlos Latorre y la parte de la compañía que en su género sério le secundaba, apenas habia trabajado en unos cuantos dramas viejos, de los cuales estaba ya el público hastiado; y si la obra que en Navidad se estrenara no sacaba á flote la nave de la Cruz del bajío en que Lombía la habia hecho encallar, tenia las noventa y nueve contra las ciento de naufragar ántes de Reyes. Todos los autores de alguna reputación estaban con Romea, excepto yo que tenia señalados, pero no los co-

braba, mil quinientos reales mensuales por no escribir para el Príncipe, y la obligación de presentar un drama en Setiembre y otro en Enero. El 21 de Setiembre habia presentado la segunda parte de *El Zapatero y el Rey*; llegó empero el 23 de Diciembre, y se puso en escena con grandes esperanzas, una *Degollación de los inocentes*, arreglada del francés, y en la cual hacia Lombía el papel de *rey Herodes*. Fagoaga habia consentido en suplir gastos y abonar sueldos hasta la primera representación de Noche-buena; pero los inocentes fueron degollados en silencio en el acto segundo, en medio de cuya degollina se presentó Lombía con el flotante manto y el tradicional timbal de marracones en la cabeza, con el que solian representar á Herodes los pintores y escultores de imaginería de la Edad Media; y el drama continuó arrastrándose penosamente hasta su final entre los aplausos de los amigos de la empresa, á quienes no interesaba su porvenir, y la hilaridad del público de Noche-buena, que tomó en chunga á Herodes y á sus niños descabezados.

"Entonces recordó la empresa que yo habia cumplido mi contrato, y que mi rey Don Pedro descansaba en el archivo, y preguntó si habria medio de ponerle en escena con la rapidez que exijian las circunstancias, y como tabla de salvación del *Naufragio de la Medusa*, que habia tambien naufragado ántes del degollador Tetrarca Hierosolimita.

"El pintor-maquinista Aranda, que era amigo mio, habia armado y pintado en ratos perdidos, y con *palitos* y *tronchitos*, como se dice en lenguaje de bastidores, las decoraciones de mi drama: *Latorre*, *Noren*, *Mate* y la *Teodora* habian estudiado sus papeles, por no tener cosa mejor en qué pasar su tiempo; de modo que, con un poco de la buena voluntad á que obliga la

necesidad con su cara de hereje, el rey Don Pedro podia presentarse al público con tres ensayos, y el paso de papeles. Pero habia la dificultad de que el papel del zapatero requeria un primer actor y Latorre y Mate se habian ya encargado de los del rey Don Pedro y del infante Don Enrique. Yo me fuí derecho á Lombía, por consejo de Cárlos Latorre, y le dije: que el papel de zapatero era el principal del drama, puesto que se titulaba *El Zapatero y el Rey*, y no *El Rey y el Zapatero;* que los maldicientes malquerientes de la empresa, y nuestros enemigos naturales (que eran los del teatro del Príncipe), decian que no se atreveria nunca á presentarse en escena con Cárlos Latorre, y que por eso, habia dividido en dos la compañía; que yo habia escrito el papel de Blas expresamente para él, y que, finalmente, el único modo de salvar el teatro y mi pobre drama, que tras de tantos tumbos y naufragios se iba á hacer á la mar, necesitaba al capitan del buque para cuidar del timón.

"Lombía, ó vencido por mis razones, ó viendo que el papel era de aplauso seguro, aunque el drama no gustara, cayó en el lazo, aceptó el papel, se activaron los ensayos, y llegó el momento de redactar el cartel. Aquí era ella. ¿Qué nombre iria en él delante? ¿El de Cárlos ó el suyo? Las vanidades del teatro son más incapaces de transacción que las de Don Alvaro de Luna y del conde-duque de Olivares: Cárlos cedió en obséquio á mí; pero me costaba la transacción más tal vez de lo que valia el drama: se me impuso la condición de que habia de consentir que se anunciase con mi nombre; cosa inusitada hasta entonces, y áun rara vez usada hoy en dia. Neguéme yo á semejante innovación, alegando que era un alarde de vanidad que iba á atraer indudablemente una silba sobre mi obra, y que mi nombre

puesto en los anuncios desde la primera representación, era un cartel de desafío, cuyo guante arrojaba la empresa y cuyo campeón inmolado iba á ser el pobre autor, en cuyo nombre lo arrojaba. Sostuvo la empresa su opinión, alegando que, en el estado en que se hallaba el teatro, sólo mi nombre atraeria gente á la primera representación, y que era una falsa modestia el encubrir mi nombre, porque ¿á quién se podria ocultar que habia escrito la segunda parte el mismo que habia escrito la primera? Yo, entre la espada y la pared, pospuse mi derecho al bien de la empresa; y una mañana apareció el cartel anunciando la primera representación de la segunda parte de *El Zapatero y el Rey*, por Don José Zorrilla: y el nombre del poeta más pequeño que habia en España, apareció en las letras más grandes que en cartel de teatros hasta entonces se habia impreso.

"Resultó lo que yo habia previsto: todos los poetas, periodistas y escritores de Madrid—excepto Hartzenbusch y Leopoldo Augusto de Cueto, hoy marqués de Valmar, que me sostuvieron y ampararon siempre, y el Curioso Parlante, que no sé si habia ido más que á la inauguración del teatro de la Cruz—se dieron de ojo para preparar la más estrepitosa caida á mi forzada vanidad: las cañas se me volvieron lanzas, y mis mejores amigos tornaron la espalda al orgulloso chicuelo que decia al firmar el cartel—"¡aquí estoy yo!—ficó Blás y punto redondo."—Apeché yo con la desventaja de la lucha y me resolví á morir en brava lid, como el gladiador á quien decia "*digitum porgo*" el pueblo de los circos de Roma. La empresa y los actores tomaron despechados á pechos llevar el drama adelante, y la noche del ensayo general estaba el teatro más lleno que lo iba á estar la de la primera representación. Una multitud *de amigos* fué á estudiar las situaciones débiles, y las

escenas difíciles y atacables de mi obra, para herirla á golpe seguro y en sitio mortal."

"Era esta una escena del acto tercero. Pedro Mate, actor cuidadoso, idólatra de su arte y enamorado de mi drama por la amistad que me tenia, se habia encargado del ingrato papel de Don Enrique; y encariñado con él se habia hecho, no solamente un costoso traje, sino una sombra de fino alambre y bien engomada gasa, moldeada sobre su mismo cuerpo, para que apareciese en el lugar en que mi acotación lo reclamaba. Aquella sombra era una maravilla de trabajo y de parecido: era un Pedro Mate, un infante Don Enrique flotante y trasparente como una aparición de vapor ceniciento: era una sombra del rey bastardo de un efecto maravilloso; pero cuanto más ligera, fantástica y asombrosa era aquella sombra, era tanto más difícil de manejar. Puesto sobre el fondo cárdeno de la piedra de la torre de Montiel al lado de Mate, daba frio y parecia fantasma desprendida del mismo Don Enrique; pero como Mate la habia ideado y confeccionado sobre mi acotación que dice: "La sombra de Don Enrique..... *aparece en lo alto del torreón, bajando poco á poco hasta colocarse enfrente del rey*," Mate la habia registrado en dos alambres paralelos en plano inclinado; pero por más exactamente paralelos y perfectamente aceitados que estuviesen, la figura de gasa cabeceaba al moverse, y bajaba tambaleándose como borracha, convirtiendo la aparición temerosa en ridículo maniquí. Añadióle Mate peso en la cabeza y pataleaba como un ahorcado; púsosele á los piés y cabeceaba como los gigantones en Búrgos; cuanto más ensayábamos la presentación de la sombra, más mala sombra tenia para el drama y para la empresa: y á las tres de la madrugada desocuparon los amigos y los curiosos el teatro diciéndonos: "hasta mañana."

"Cárlos Latorre, despues de arrancar de cólera con las uñas una media caña dorada de la embocadura, se fué á su casa renegando de la empresa, del drama, del autor y de la hora en que se ajustó en aquel desventurado teatro; y en él nos quedamos solos, Lombía paseándose por detrás de los torreones de cartón de Montiel, el maquinista Aranda por delante con intenciones de quemarlos, el pintor Esquivel en una butaca de proscenio hilvanando una retahila de interjecciones de Andalucía, y yo respaldado en la embocadura sin poder digerir aquel "hasta mañana" con que los amigos me habian emplazado tan sin merecerlo."

"Aranda, que como una zorra cogida en trampa, daba vueltas por el proscenio, sin hallar salida para una idea en la confusión en que sentia entrampado su pensamiento, trabó un pié en un aparato de quinqués portatil, volcólo rompiendo los tubos y vertiendo el aceite sobre un forillo que por tierra estaba, y al mismo tiempo que soltó alto y redondo uno de los votos que Esquivel ensartaba por lo bajo, se levantó éste exclamando—¡ya está!—y trepando á la escena, empezó á extender el aceite por la tela del forillo, mientras acudíamos Lombía y yo á ver el estropicio de Aranda y la untura que Esquivel seguia dando al lienzo sin cesar de repetir: "¡Ya está, hombre, ya está!" De repente comprendimos el "ya está" de Esquivel por lo que este hizo; tomóme de la mano Lombía, y sacándome del teatro y dejando en él á los pintores, nos despedimos todos "hasta mañana," y al cruzar la plazuela de Santa Ana para irme con el alba que ya lucía, á mi casa, número 5 de la Plaza de Matute, lanzé al aire con todo el de mis pulmones, aquel "¡hasta mañana!" que no habia podido digerir.

"Llegó, en fin, aquel mañana, que en los teatros es

siempre noche. El despacho del de la Cruz estaba cerrado, porque todas sus localidades estaban ya vendidas. El alumbrante habia ya encendido los quinqués de los pasillos; los actores pedian ya luz para sus cuartos, y los comparsas se probaban los arrequives que mejor convenian á sus tan desconocidas como necesarias personalidades. Las comparsas són en el teatro y en la política de España lo más arriesgado y difícil de presentar.

"Tenía yo por contrata el derecho de ocupar el palco bajo de proscenio de la izquierda en todas las funciones, excepto en las de beneficio: generosidad que hasta entonces no habia costado nada á la empresa, porque apenas habia tenido diez entradas llenas, fuera de los estrenos: mi familia entraba en el teatro por la Plaza del Angel, y al palco por el escenario; con cuya costumbre sólo los actores me veian en el teatro, á donde no iba yo nunca á hacerme ver, sino á estudiar desde el fondo escondido del palco lo que en la escena pasaba, y el trabajo de los actores para quienes me habia comprometido á escribir. Aquella noche ocupó mi familia el palco cuando aún estaba á oscuras la sala, dentro de cuyo escenario por todas partes habia miedo; yo subí al cuarto de Cárlos Latorre.

"Estaba solo con Agustin, el ayuda de cámara que le vestia, á quien hallo aún en la portería de un teatro, y á quien doy la mano como si fuera un antiguo camarada de glorias y fatigas: no ha muchas semanas me hizo venir las lágrimas á los ojos recordando á su amo á quien adoraba; y eso que dice el refran que "no hay hombre grande para su ayuda de cámara," pero este refran es francés, y en España falso por consiguiente. Cárlos se vestia cabizbajo, y la primera palabra que me dijo: fué "tengo miedo."—"Yo le tengo siempre, le

contesté; aunque nunca lo manifiesto."—"¡Y yo que le esperaba á V. para que me diera valor!" repuso: á lo cual, cerrando la puerta y mandando al ayuda de cámara que no dejara entrar á nadie, le dije: "Hablemos cuatro minutos; y si despues de lo que le diga no se siente V. con más valor que Paredes en Cerignola, no será por culpa mía."

"Cárlos era un hombrón de cerca de seis piés de estatura y podia tenerme en sus rodillas como á una criatura de seis años. Habia conocido á mi padre, superintendente general de policía; le habia debido algunas atenciones en los difíciles tiempos en que mandaba en Madrid y presidia los teatros; le habia Cárlos prestado armas y trajes para que yo hiciera comedias en el Seminario de Nobles, y habia yo empezado á declamar tomando á este por modelo: pero por una de esas revoluciones naturales en el progreso del tiempo, habíame este colocado en la situación de tenerle que hacer observaciones y darle consejos; que, en honor de la verdad, escuchó y siguió con la convicción de que eran dados con la más sincera franqueza y la más fraternal buena fé. Durante dos semanas nos habíamos encerrado en su estudio, él y yo solos, y allí me habia hecho leerle y releerle su papel y decirle sobre su desempeño todo cuanto pudo ocurrírseme. Él, el primer trágico de España sin sucesor todavía, la primera reputación en la escena, escuchó con atención mis reflexiones y se convenció por ellas de que su aversión á los octosílabos y al género de nuestro teatro antiguo era injusta: de que su declamación de los endecasílabos del *Edipo* conservaba aún cierto dejo francés, que solo le haria perder la recitación de los versos de arte menor, y de que las redondillas de mi rey Don Pedro, escritas por un lector y teniendo los alientos estudiadamente colo-

cados para que el actor aprovechara sin fatiga los efectos de sus palabras, le debian de presentar ante el público bajo una nueva faz y como un actor nuevo en el teatro español, sin las reminiscencias del francés, que era el único defecto que el público alguna vez le encontraba. Todo esto habia yo dicho á mis veinticuatro años á aquel coloso de nuestra escena, que iba á presentarse aquella noche en el papel del rey Don Pedro, trasformado en otro actor diferente del hasta entonces conocido por gracia y poder de un muchachuelo atrabiliario, que se habia atrevido á decir la verdad á un hombre de verdadero talento, y de verdadera conciencia artística.

"Cuando aquel gigante se quedó solo en su cuarto con aquel chico, hé aquí lo que éste le dijo á aquel:

"Dice el vulgo, mi querido Cárlos, que este teatro es un panteón donde Lombía ha reunido una colección de mómias, que un chico loco está empeñado en galvanizar. V. es una de estas supuestas mómias, y yo el loco galvanizador: pero yo, que le quiero á V. con toda mi alma, y que espero que su voz de V. llegue con las palabras de mi rey Don Pedro hasta los oidos de mi padre, emigrado en Burdeos, necesito que resucite V., aunque me deje en la oscuridad de la fosa de que V. se alce. Jugamos esta noche V. y yo el todo por el todo; pero, aunque se hundan el autor y el drama, es forzoso que el actor se levante; nuestro público tiene aún en sí el gérmen del entusiasmo revolucionario de la época, y el personaje que va á V. á representar será siempre popular en España. Vamos á tener además un poderoso auxiliar en M. de Salvandy, el embajador francés, que ha pedido ya sus pasaportes y un palco para asistir inconsciente á la representación; "ya verá V. la que se arma cuando salga Beltran Claquin". Cárlos Latorre brincó, oyendo esto, de la silla en que estaba sentado, y yo se-

guí diciéndole: con que haga V. cuenta que representa V. á Sansón, y asegúrese bien de las columnas; aunque no le darán á V. tiempo de derribar el templo.— Mucho me temo que me le den, me dijo no muy confortado por mis palabras.—¡Qué diablos! repuse yo, si se le dan á V. sepúltese con todos los filisteos. Yo me voy á mi palco.—Pero, ¿y la sombra, que ni siquiera he visto? me dijo viéndome tomar la puerta.—Fíese V. en Aranda, que tiene ya luz con que producirla, le respondí, escapándome por el escenario.

"Cuando entré en mi proscenio, ya habia empezado la sinfonía y el teatro estaba lleno. Nunca he tenido más miedo, ni más resolución de provocar á la fortuna. A los tres cuartos para las nueve se alzó el telón; el frio del escenario entró en mi palco, sin que yo le dejara entrar en mi corazón. Se oyó el primer acto en el más sepulcral silencio; cayó el telón sin un aplauso, pero yo conocí que la impresión que dejaba no me era desfavorable.

"Cárlos comprendió que necesitaba todo su brio y su talento para atraerse á un público tan mal prevenido, y al levantarse el telón para el acto segundo, encabezó su papel con uno de esos pormenores que sólo saben dar á los suyos los cómicos como Cárlòs Latorre. El rey Don Pedro se presenta de incógnito en el primer acto de mi obra: al presentarse Cárlos en el segundo, presentó la figura del rey como un modelo de estatuaria; apoyado el brazo izquierdo en el respaldo de su sillón blasonado de castillos y leones, y el derecho en un enorme espadón de dos manos. Vestia un jubón grana con dos leones y dos castillos cruzados, bordados en el pecho: un calzón de pié, anteado y ajustado sin una arruga, borceguíes grana bordados y con acicates de oro, y gola y puños de encaje blancos; to-

cando su cabeza con un ancho aro de metal, que así podia tomarse por birrete como por corona; debajo de la cual, asomando sobre la frente, el pelo cortado en redondo y cayendo por ambos lados las dos guedejas rubias, encuadraban un rostro copiado del busto del sepulcro del rey Don Pedro en Santo Domingo el Real. Era Cárlos Latorre un hombre de notables proporciones y corrección de formas; sus piernas y sus brazos clásicamente modelados, daban movimiento á su figura con la regularidad académica de las de los relieves y modelos de la estatuaria griega: siempre sobre sí, en reposo y en movimiento, estaba siempre en escena; y ni el aplauso ni la desaprobación le hacian jamás salirse del cuádro ni descomponerse en él. Al empezar el acto segundo su figura semi-colosal, vestida de ante y grana, se destacaba sobre el fondo pardo de un telón que representaba un muro de vieja fábrica, reposando perfectamente sobre su centro de gravedad, ligeramente escorzada y en actitud tan intachable como natural; y así permaneció inmóvil, hasta que el público aplaudió tan bello recuerdo plástico del rey caballero á quien iba á representar; y no rompió á hablar hasta que el general aplauso espiró en el silencio de la atención; parecia que allí comenzaba el drama. El gigante habia tenido en cuenta el consejo del muchacho pigmeo, y el actor habia ganado para sí al público que tan hosco se mostraba con el autor.

"En la escena endecasílaba con Juan Pascual desplegó Cárlos todas sus poderosas facultades orales y toda la clásica maestría de su dominio de la escena; la cual estaba estudiada con tan minucioso cuidado, que tenian marcado su sitio los piés de los comparsas, los de Juan Pascual y los suyos para la escena penúltima; y al decir al conspirador que si el cielo se desplomara sobre su

cabeza le veria caer sin inclinarla, rugió como un león estremeciendo al auditorio; y al barrer, despues de un gallardísimo molinete de su tremendo mandoble, las once espadas de los conjurados, al tiempo que el antiguo zapatero Blas abria tras él la puerta de salvación, el público entero se levantó en pró del rey que tan bien se servia de sus armas, y aplaudió entusiasta la promesa de su vuelta para el acto siguiente. El actor habia ganado la primera jugada de una partida de tres. El rey habia derrotado el ala derecha del enemigo: el público no habia visto jamás un combate tan bien ensayado en los teatros de Madrid, y pedia ¡el autor! que no parecia. Alzóse el telón sobre Cárlos Latorre, y cuando éste, dirigiendo la vista á mi palco me dirigia una mirada de indefinible satisfacción, esperando que yo saltase á la escena para compartir con él un triunfo que era solamente suyo, oyó con asombro á Felipe Reyes, *autor de la compañía*, decir: "Señores, el nombre del autor está en el cartel y el señor Zorrilla en su palco; pero suplica al público que no insista en su presentación, porque tiene mucho miedo al tercer acto."

"El público de entonces entraba en el teatro á ver la representación y se embebecia con lo que en ella pasaba; entendió que mi miedo era natural y no insistió en llamar al autor; pero continuó aplaudiendo, ayudado de *mis amigos* que me tenian aplazado y me esperaban en el acto tercero.

"Levantóse el telón para éste. Era la primera vez que se veia la escena sin bastidores: Aranda, malogrado é incomparable escenógrafo, presentó la terraza de la torre de Montiel dos piés más alta que el nivel del escenario; de modo que parecia que los cuatro torreones que la flaqueaban surgian verdaderamente del foso, y que los personajes se asomaban á las almenas; desde

las cuales se veian en magistralmente calculada perspectiva las blancas y diminutas tiendas del lejano campamento del Bastardo, destacándose todo sobre un telón circular de cielo y veladuras cenicientas, representación admirable de la atmósfera nebulosa de una noche de luna de invierno. El pendón morado de Castilla, clavado en medio de la terraza en un pedestal de piedra, se mecia por dos hilos imperceptibles, como si el aire lo agitara, y el aire entraba verdaderamente en la sala por el escenario, desmontado y abierto hasta la Plaza del Angel. La silueta fina de la Teodora, cuya pequeña y graciosa cabeza, tocada con sus ricas trenzas negras, se dibujaba sobre el blanquecino celaje, animaba aquel cuadro sombrío, cuya ilusión era completa. Cárlos y Lumbreras yacian absortos en profunda meditación en los dos ángulos del fondo, de espaldas al público, que aplaudió largo rato, y el pintor continuaba el triunfo del actor. Teodora dió á sus breves escenas una melancolía tan poética, Lombía al suyo una resignación tan adustamente resuelta, y prepararon tan maestramente la escena fantástica del fatalismo bajo el cual se iba á presentar el rey Don Pedro, que cuando éste se levantó, el público estaba profundamente identificado con aquella absurda y fantástica situación. Oyóse en silencio todo el acto; colocóse Lumbreras (Men Rodriguez de Sanabria) sobre el torreón del fondo de la izquierda, y salió el rey con la lámpara del judío. Cárlos al colocarla sobre el pedestral, me echó una mirada que queria decir ¡Y la sombra! Yo permanecí impasible para no turbarle, y empezó su monólogo con el temblor del miedo que tenia á la sombra, y que hizo por lo mismo que era un miedo real, un efecto maravillosamente pavoroso en los espectadores. *¡Brotó la llama!* dijo el rey Don Pedro, y apareció detrás de él, cenicienta, callada é

inmoble, la sombra trasparente de Don Enrique sobre el oscuro torreón: asombróse Cárlos de verla tan al contrario de como la esperaba; indentificóse con su papel, creciéndose hasta la fiebre que se llama inspiración: y cómo dijo aquel actor aquellas palabras, cómo soltó aquella carcajada histérica y cómo calló riéndose y estremeciendo al público de miedo y de placer, ni yo puedo decirlo, ni concebirlo nadie que no lo haya visto.

"El público y el huracan entraron en el teatro; mis amigos aullaban de placer de haber sido vencidos; Aranda y Cárlos Latorre habian convertido en éxito colosal el atrevido desatino de un muchacho, y la empresa habia parado con él á la fortuna en el despacho de billetes de su arrinconado teatro. Cuando Lumbreras anunció el *¡farol!* y se apercibió éste del tamaño de una nuez sobre la mirmidónica tienda de Duguesclin, ya nadie escuchó la salida del rey. Cárlos, rendido y anheloso, volvió á la escena con Teodora, Noren y Lumbreras á recibir los aplausos del público, á cuyos gritos de "¡el autor!" volvió á presentarse Felipe Reyes y á decir medio espantado: que yo tenia más miedo al cuarto acto que al tercero.

"El por entonces teniente coronel Juan Prim, que no me conocia más que por haberme encontrado varias veces en el tiro de pistola, y que se habia apercibido del elemento hostil que yo tenia en la sala, aplaudia de pié en su luneta, dispuesto á sostenerme á todo trance, comprendiendo todo el riesgo de mi negativa.

"Cárlos me envió á decir que "no estirase tanto la cuerda que la rompiese". Yo habia ensayado mi obra á conciencia: sabia cómo iban á hacer la escena de la tienda Cárlos y Mate, y fiaba además en la presencia del embajador francés en la de Don Pedro con Beltran de Claquin. Esperé, pues, el acto cuarto sin moverme

del fondo de mi proscenio, y mi cálculo no salió fallido.

"La tienda del acto cuarto estaba tan bien preparada por Aranda, como la torre de Montiel; Cárlos dijo sus redondillas á los franceses con un brío tan despechado, hizo una transicion tan maestra como inesperada, en la que empieza: "*sí, si vosotros, señores*", é hicieron por fin la suya él y Mate con tal verdad, que sólo pudo serlo más la realidad de Montiel.

"Al cerrarse la tienda sobre la lucha de los dos hermanos, el público quedó en el más profundo silencio; pero la salida de Mate pálido, sin casco, desgreñado y saltadas las hebillas de la armadura, arrancó un aplauso igual al de la presentación del rey Don Pedro en el acto segundo. Mate, casi tan alto como Cárlos, pero flaco y herido de la tísis, de que murió, se presentó trémulo del cansancio y del miedo de la lucha, recordando la siniestra fantasma aparecida en el torreón, y dió á su papel una poesía y unos tamaños que no habia sabido darle el autor. Cuando él concluia su parlamento, cubria yo con mi capa y su manto á Cárlos Latorre, que tendido en la tienda, esperaba jadeante de cansancio y de emoción á que el infante mostrase á Blas Perez su cadáver. Cuando nos presentamos todos al público, me tenia de la mano como con unas tenazas; y cuando caido el telón por última vez me cogió en brazos para besarme, creí que me deshacia al decirme las únicas y curiosas palabras con que acertó á expresarme su pensamiento, que fueron: "¡diablo de chiquitin!" y me dejó en tierra.

"Así se ensayó y se puso en escena la segunda parte de *El Zapatero y el Rey*, el año 41 ó 42, no lo recuerdo con exactitud: tal era la fraternidad que entonces reinaba entre autores y actores; tal era el cariño y entusiasmo del público por los de entonces, y tan poco

consistentes sus ojerizas y enemistades, que el menor éxito las vencia, y el soplo vital de la lealtad las disipaba."

Una série de gloriosos triunfos escénicos constituyó el resto de su infatigable existencia.

El 11 de Octubre de 1851, cuando contaba cincuenta y dos años de edad, bajó al sepulcro Cárlos Latorre, dejando un ejemplo nobilísimo, aunque muy difícil, por lo que desde entonces acá hemos visto, de igualar, una página honrosísima en la historia del arte escénico y un recuerdo inolvidable á la posteridad.

La muerte de tan insigne actor hizo prorumpir á la inspirada musa de Don Manuel Fernandez y Gonzalez en la siguiente sentida *elegía:*

"Hélo sin voz, el que arrancó al pasado
cien héroes y otros cien, y les dió aliento:
hélo cadáver: aún ayer sonaban
entusiastas aplausos en su oido,
y hoy polvo y corrupción. La musa hispana
su postrer homenaje le tributa,
y no ya el goce del ansiado triunfo
responde el noble corazón latiendo.
La mentira pasó, pasó la vida,
y la verdad eterna, incomprensible,
la tremenda verdad, para él descorre
su negro velo que rasgó la muerte.
¡Cárlos! si de ese abismo inmensurable
do gira la creación, tras la grandeza
tu espíritu me escucha, oye propicio
el prostrimer adios que desde el fondo
de un corazón leal á tí se eleva.
Digno de lo que fuiste, yo no puedo
consagrarte un gemido de mi lira,

mas á dó eterno vives, y no alcanza
la mortal vanidad, mi afecto sube.
Otros, de gloria, en inspirado plectro,
á tu génio inmortal egregio canto
entonen más dichosos; yo tan solo
cuanto tu muerte de dolor me inspira
decirte quiero, y añadir, inculta,
una pálida flor á la corona
de lauro divo que tu sien rodea.
Fuérame, en vez de lamentar tu muerte,
de un Dios dado el poder, y "Alza, cadáver
"del polvo de la fosa" te diria:
"¡alza! ¡torna! ¡el atónito concurso
"vuelva á escuchar tu voz! zumbe en tu oido
"una vez y otra vez el alto aplauso,
"y una vez y otra vez deba el poeta
"á tu jigante inspiración su fama....."
Mas sueños, sueños són, que la inflexible
sentencia del Eterno, nadie borra.
Quien nace ha de morir, así está escrito.
¡Cárlos: adios, hasta el incierto dia!
Tal vez el sol, al fulgurar mañana
aquí en reposo me verá contigo.
Hasta entonces ¡adios! ¡en paz te queda!"

Cárlos Latorre reunia condiciones de verdadero génio, y no le faltó ninguna de las comunes á todos ellos: no murió rico, y la inhumación de sus restos fué modesta.

Acaso sus queridos despojos se hubieran perdido en la vasta mansión de los muertos, si algunos espíritus generosos, rindiendo digno tributo de gratitud á aquel ilustre compatriota, no hubieran dispuesto guardarlos en paraje seguro, como su memoria se guarda con ve-

neración respetuosa. Con efecto, los actores Don Julian Romea, Don Joaquin Arjona y Don Manuel Catalina, siendo directores respectivamente de los teatros de Variedades, Circo y Príncipe, dispusieron una función extraordinaria en este último coliseo, con cuyos productos habia de dedicarse un nicho perpétuo á tan insigne actor. Los productos de la función aquella no fueron despreciables, y el loable proyecto se llevó á cabo.

Autorizada la exhumación del cadáver, que yacía en el cementerio general de la Puerta de Toledo, fué trasladado á la capilla de los actores sita en la iglesia de San Sebastian, donde permaneció todo un dia; á las seis de la tarde del mismo, los restos de Cárlos Latorre fueron conducidos al cementerio de San Nicolás, y colocados en el panteón número 2 en la rotonda del patio nuevo. Ambas conducciones ofrecieron un espectáculo por extremo conmovedor y solemne; numerosa comitiva acompañó al féretro, compuesta de escritores, poetas, periodistas, académicos y actores. La Academia de la Lengua estuvo representada por los Sres. Hartzenbusch, Rubí, Tamayo, Cañete y Ferrer del Rio, el clero parroquial por el teniente cura Sr. Laforga. Las cintas del féretro, cubierto á la sazón con el manto de Cárlos III, llevábanlas los señores Don Tomás Rodriguez Rubí y Don Luis Eguilaz, Don Julian Romea y Don Joaquin Arjona, Don Juan Catalina y Don Antonio Pizarroso, y presidian, en fin, el cortejo los iniciadores de la idea promovedora de aquel magnífico acto.

Al pasar la fúnebre comitiva ante el teatro del Príncipe y ante la casa en cuyos balcones se hallaban las niñas de la sociedad dramática *La Infantil*, todas vestidas de blanco, cubrióse el carro mortuorio de coronas, flores y versos.

Un gentío inmenso, agolpado á ambos lados de la ca-

rrera que el cortejo siguió, rendia así su homenaje de admiración á la memoria del artista que con tan indisputables títulos ejerció la soberanía de la declamación dramática.

Antes de ver representar á Latorre, juzgábase acerca del arte tal como el arte debe considerarse, esto es, como la representación bella de lo verdadero, soñando con un ideal que creíase irrealizable.

En Velazquez se contempla el bello ideal de la pintura; la naturaleza, sorprendida y trasladada á un lienzo animado, convertido en un espacio poblado de séres vivientes, aunque mudos é inmóviles: en la dramática, Shakespeare nos habia revelado personajes asombrosos, jigantescos, llenos de una verdad aterradora: en el poema, Dante nos habia hecho extremecer con las pasiones de los condenados de su infierno; pero en la escena no se habia visto nada que se pareciese á este bello ideal; queríase el actor que se trasfigurase en el personaje representado por él, que le animase, que le diese vida, que sintiese como él debia sentir, que revelase por completo el *Hamlet* de Shakespeare, el *Orestes* de Esquilo, el *Edipo* de Sófocles; queríase ver, oir, sentir á los personajes creados por los grandes génios: no lo creíamos posible; habíase renunciado á este deseo, cuando hé aquí que un actor se presenta en la escena del teatro español, modesto, silencioso, sin que le hubiera precedido recomendación alguna, representando á *Otelo*.

El alma de los españoles se conmovió de alegría; Cárlos Latorre realizó, cuando ménos se esperaba, aquel bello ideal con relación al arte escénico.

Cárlos Latorre era el génio poderoso que todo lo sabia, que todo lo adivinaba, que sentia de una manera exacta; no era la inteligencia que estudia y comprende y representa con arreglo á un arte convencional, que

obedecia á preceptos de escuela, que imitaba y copiaba, que añadia un indivíduo más á una colección conocidísima en la cual todos los ejemplares se parecen, no: Cárlos Latorre no obedecia á ningun precepto, no copiaba á nadie, no se parecia á nadie, no pertenecia á ninguna escuela; era clásico,—por más que fuera campeón decidido del romanticismo,—como no puede ménos de ser clásico todo lo que dentro del arte es verdadero: Cárlos Latorre no conocia más precepto que el sentimiento, ni otro maestro ni otro guía que su corazón.

Por eso era siempre correcto; por eso conmovia y admiraba siempre; por eso era múltiple en sus manifestaciones, como es múltiple en las súyas la naturaleza; por eso sorprendia en él la riqueza, la variedad, la delicadeza, la profundidad, la originalidad de los detalles; por eso producia en el espectador una ilusión tan completa; por eso la individualidad de Cárlos Latorre desaparecia absorbida por el personaje fantástico á que daba cuerpo, voz, expresión, pasiones, vida; en una palabra, por eso Cárlos Latorre, en la escena, no era un actor; era una resurrección contínua, era Otelo, Pelayo, Manrique, Diego Marsilla, Hamlet, cuantos séres pasan por ella, encontrando en ella una vida real, una vida admirable.

Latorre no estudiaba, no necesitaba estudiar: era una organización maravillosa creada para sentir con una perfección perfecta, para servir de conductor á la inspiración de los grandes génios, á ese *quid divinum*, á ese fuego sacro que parece emanado de la divinidad y que lleva á los elegidos la omnisciencia de la divinidad: Latorre no buscaba lo que hacia, lo que hacia venia á él envuelto en la inspiración: cuando Latorre lloraba lo hacia de verdad; cuando palidecia, era que su

sangre afluia á su corazón; cuando enrojecia era que su sangre se agolpaba á sus mejillas; cuando lanzaba el horrible grito de la muerte era que habia sentido el frio de la puñalada; era, en fin, que Latorre se trasfiguraba en el personaje que representaba, que le sentia dentro de sí, que, por un fenómeno magnético del génio, vivia en él.

Nunca el estudio puede producir una verdad tan conmovedora como la que producia Cárlos Latorre en *Otelo*, *Edipo*, *Pelayo*, *Hamlet*, *El Trovador*, *Los Amantes de Teruel*, *Don Alvaro ó la fuerza del sino*, *El Zapatero y el Rey* y tantas otras obras en que tomaba parte: el estudio es el análisis, la razón que depura, y que en la escena da siempre el mal resultado de lo artificial que revela el artificio. Latorre, pues, no estudiaba de esa manera; su estudio se reducia á comprender el carácter del personaje que habia de representar, inspirándose en él, por medio del sentimiento; y como Latorre sentia de una manera recta, de aquí que su inspiración no desbarrase jamás, no deliraba, no se perdia en lo inverosímil ni en lo absurdo: de aquí que su semblante, su voz, sus lágrimas, fueran siempre perfectamente adaptables á la situación que representaba; de aquí su admirable flexibilidad, su maravillosa espontaneidad, su riqueza de inapreciables detalles, su bravura, su sentimiento, su transfiguración, en una palabra.

Cárlos Latorre fué la realización portentosa del bello ideal del arte escénico, que con su poderosa mágia se apoderaba del corazón de los espectadores y les obligaba á sentir como él sentia: privilegiada criatura para la cual la escena fué un trono, y cuyo busto aparece ante nuestros ojos coronado por la aureola del génio: Cárlos Latorre fué el único representante del génio en su época, fué sólo, no admitia comparación: toda envi-

dia que le acometió irritada, se arrastró á sus piés como un reptil sin tocarle.

Pero el génio camina solo, desventurado y triste por el árido desierto de la vida: le comprenden muy pocos, y en vano busca desesperado el premio que su noble ambición ansía: camina descalzo y pobre, y ve pasar junto á sí engreidas y vanas, soberbias estúpidas que se atreven á despreciarle.

Y eso que en nuestra época no se considera al cómico como se le consideraba en otros tiempos en que se le tenia en España como un sér envilecido; su profesión se creia degradante, y no se le concedia ni áun el derecho de enterrarle en sagrado.

De aquellos tiempos á estos el actor ha variado mucho; en nuestra época se le considera como lo que es, como un verdadero artista; pero á pesar de esta estimación es más desgraciado que todos los demás artistas. El pintor deja lienzos manchados con esas tintas maravillosas que robó á un rayo de sol, á las lágrimas de una nube, ó á la hermosa figura de un personaje histórico que duerme entre los empolvados pergaminos de un códice. El poeta deja su alma y sus sueños entre las hojas de los libros, que se perpetuarán de generación en generación. El músico, el compositor, porque al simple ejecutante le pasa lo mismo que al actor, arroja para siempre sobre el pentágrama esa multitud de puntitos negros que se llaman notas, y que al solo movimiento de una *batuta* saltan sobre los violines y sobre los demás instrumentos de la orquesta, y suben y bajan, ya por las cuerdas, ya por las llaves, produciendo aquellas armonías que nacieron de las oscilaciones del alma del artista.

En cambio, el actor no deja más que el recuerdo, que se extingue con la memoria que lo lleva, el aplauso

que se apaga, y las marchitas coronas de laurel que ciñeron su frente.

Sólo á colosos como Cárlos Latorre es dado hacer que su gloria viva siempre perenne en el corazón de los españoles, amantes del esplendor del arte escénico.





JULIAN ROMEA.

Hoy que el arte encantador de expresar los afectos del alma por medio de la palabra, la accion y el gesto, se encuentra en nuestra pátria en un período de lamentable decadencia, bueno es presentar á los ojos de nuestros compatriotas el nombre de aquellos que en la historia artística tienen un lugar preferente y han de figurar siempre como modelos dignos de imitarse.

Es indudable que la raza de los buenos actores se va extinguiendo entre nosotros. Maíquez, Latorre y Romea no han tenido sucesores.

Es inútil que nos forjemos ilusiones: dícese que nuestro teatro en su forma literaria atraviesa un período de decadencia; pero nosotros creemos que la causa de tal decadencia sólo puede hallarse en el bajo nivel de nuestros actores, que ni están á la altura de los que les precedieron ni á la de la época en que vivimos.

¿Dónde están aquellos artistas que en no lejanos dias embellecieron con las brillantes flores de su inimitable arte el teatro español?

Nuestras antiguas glorias están representadas por al-

guna que otra ruina venerable, y entre la gente nueva no exceden de media docena los que pasan de medianías.

Por eso creemos de necesidad invocar la memoria de Julian Romea. El nombre de este célebre actor, tantas veces repetido con aplauso; su mérito indisputable, sirviendo de término de comparación en todas las discusiones escénicas; el halagüeño recuerdo del entusiasmo que inflamaba á los espectadores, apenas desplegaba sus lábios, todo cuanto tiene relación con este hombre verdaderamente extraordinario, interesa al honor nacional, y nos ha impulsado á escribir estas mal perjeñadas frases, con objeto de recordar su nombre, y reverdecer los laureles que tantas veces supo arrancar de las sienes de Talía y Melpómene para adornar su frente.

La personalidad de este insigne actor sintetiza una época gloriosa é inolvidable de la literatura española, tan fecunda en génios ideales, como rica y vária en sus manifestaciones artísticas. Período al cual pertenecen nombres ilustres y obras inmortales, que realizan dentro de la literatura y de la política, en apretado haz, unidas por intereses y aspiraciones semejantes, importantes y provechosas reformas que habian de trascender muy luego á la vida intelectual de España.

Al morir Romea, arrastra consigo los restos de aquella época fecunda y gloriosa, de que era última representación viva en las tablas del teatro español. Época que ilustraron, de una parte, García Gutierrez, Zorrilla, Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, Escosura, Ventura de la Vega, Gil y Zárate, Rodriguez Rubí, Eguilaz y tantos otros; de otra parte, aquella espléndida corona de artistas, de que fué rico y preciadísimo florón Romea.

La figura del actor al alejarse de nosotros se agiganta; pero ganando en estatura, pierde en claridad; se hace vaga, grande, indeterminada, como aparición osiánica. Se le vé ya á través de una nube. Unos cuantos años han sido bastantes para darle la augusta majestad del mármol antiguo.

Durante el tiempo que hace que bajó al sepulcro, el público, la prensa, la crítica y la literatura escénica, han recordado sin cesar el nombre del más eminente de nuestros actores contemporáneos, al ilustre poeta y cantor de *La fé cristiana* y *Zaragoza*, al insigne creador de *Glocester*, *Juan sin tierra* y *Jorge Sullivan;* al inimitable artista que completó las glorias de Ventura de la Vega en *El hombre de mundo* y *La muerte de César;* las de Breton de los Herreros en *Marcela* y *¿El qué dirán?;* de Rodriguez Rubí en *El arte de hacer fortuna* y *Borrascas del corazon;* de Eguilaz en *Los soldados de plomo* y en *La cruz del matrimonio;* de Ayala en *El tejado de vidrio* y en *El tanto por ciento*, y de Larra en *La oración de la tarde* y *El bien perdido*.

Habia tanto génio en aquel artista, le era tan exclusiva su manera de representar, no tan sólo en la comedia de costumbres, como se pretende por muchos, sino todo el teatro, en todos sus géneros conocidos, que no dejó tras de sí herederos.

Romea era el actor inimitable de la verdad y de la naturaleza, y por eso dejó al morir admiradores, pero no herederos.

Podrá un actor, al calor de la inspiración, crear un personaje como él creaba, ser lo que era, ¿lo que era? no; algo de lo que fué Romea, pero no por haberlo aprendido en su escuela. Romea tenia su escuela en el mundo para el conocimiento de la verdad, y en sí mis-

mo para el del sentimiento. Cada una de las obras dramáticas que representaba, podia ser un estudio nuevo, pero todas habian costado al gran actor un solo estudio.

Para Romea el arte era la verdad, pero la verdad sentida y reflejada de la manera más bella y poética; la verdad, y siempre la verdad, fué la norma y regla que se trazó en la interpretacion de las obras dramáticas; pero la verdad que no es el realismo flaco y descarnado, seco y árido que todos pregonan, y tan pocos entienden, y que es la fórmula salvadora del arte; la verdad artística, que tiene un puesto señalado en el templo de la belleza, y que no sacrifica absurdamente á lo real lo bueno, y que tampoco necesita idealizar para embellecer: Romea siempre embellecia, y, sin embargo, siempre habia dicho y habia sentido la verdad.

Por eso nunca empleaba los efectos escénicos que se fundan en el esfuerzo físico, que lejos de conmover al espectador, únicamente logran aturdirle, tales como la voz campanuda, las contorsiones que espeluznan, los gritos exajerados, las gesticulaciones que desconciertan el rostro. Todos estos recursos, de seguro efecto sobre el vulgo, eran indignos de aquel actor eminente; la alegría y el dolor tenian en su voz y en su gesto acentos inimitables y rasgos subyugadores, pero cultos y distinguidos siempre.

La originalidad era en él superior á las influencias de su época. Hizo sus estudios, bajo la dirección de don Cárlos Latorre, y no imitó á su maestro; fué á París y no trajo del teatro francés, como Maíquez, nuevos elementos para conquistar aplausos. Sólo su inmenso talento le bastó para encontrar la modulación más armoniosa, la postura más natural, el detalle más delicado.

Presentia Romea lo que no sentia; y este gran talento intuitivo alcanzaba en él fuerza tal, que las más de

las veces llegaba á connaturalizarse, absorberse ó resolverse en caractéres tan contradictorios al suyo propio, tan extraños á su idiosincrasia, que hubiera sido imposible reconocerle en su personalidad á los que no estaban acostumbrados á verle multiplicado y reproducido tan fácilmente en personajes y tipos humanos de índole diversa.

Por aquella facultad de deducción, que le era esencial, Romea no copiaba los caractéres exteriores del personaje, cuya imitación queria llevar á la escena; no sacaba de él una simple fotografía para enseñarla al público en muestra de habilidad, sino que, penetrando en el alma del tipo original, haciendo de ella el estudio psicológico necesario para conocerla bien, amoldábala á sus facultades, reuníala con su inteligencia y creaban al personaje á medias el arte y el génio del artista.

En esto se diferencia la verdad del realismo; aquella, es siempre lo verosímil, descartado lo supérfluo por muy repugnante ó por extremadamente sencillo; éste, lo copia todo, aunque sin entenderlo la mayor parte de las veces.

Las condiciones físicas y las prendas morales de Romea, ayudaban poderosamente á aquella disposición de su talento y á las naturales inclinaciones de su conciencia artística.

Su estatura era más que mediana y proporcionada en todas sus partes; sus facciones tenian tan gran movilidad y fuerza de expresión, que con solo una mirada sabia arrancar entusiastas aplausos; su voz era simpática, dulce, agradable, que persuadia con fuerza irresistible; sus francas y distinguidas maneras, y su sereno y majestuoso continente, le daban un sello de nobleza sin afectación, y podia fingir vileza en su persona, sin hacerla repulsiva.

Su talento era tan universal, que dominaba por completo todos los géneros de poesía, desde el trágico hasta el festivo.

Desde el hombre elegante hasta el záfio gallego, desde el primero de los Césares hasta el más miserable de los bandidos, todos los personajes cómicos, dramáticos y trágicos, cabian en las extraordinarias facultades de Romea.

Sus poderosas facultades no se detenian ante ningun obstáculo: en la inflexiones de su voz habia acentos para todas las pasiones, para todas las penas y todas las alegrías. Bien es verdad que nunca fué actor dramático ni trágico, tal como lo entienden muchos de nuestros actores. El drama y la tragedia eran considerados por él como accidentes de la vida del hombre, y jamás quiso tratarlos con el énfasis y grandilocuencia de los dioses.

Tenia la frente ancha y elevada; sobre los ojos, grandes, oscuros, movibles, llenos de expresión arqueábanse las pobladas cejas, acentuando poderosamente la fisonomía, ya cuando las juntaba impulsadas por la ira, ya cuando las separaba con dulzura al influjo de más blandos y tiernos afectos. La nariz de Romea era regular, sensuales los lábios y perfectos los contornos de la barba, que llevaba siempre afeitada, como el bigote. Vestia con extremada elegancia; su paso era firme y seguro en las tablas, aunque su andar, un tanto descuidado fuera de ellas.

Todo noble y levantado sentimiento tenia albergue en su corazón, poseyendo al mismo tiempo todos los defectos y todas las pasiones de los hombres superiores.

La desgracia agena le arrancaba lágrimas, y á su lado segun decimos vulgarmente, no habia pobres; en tanto

que él se arruinaba y contraia deudas, ó por arriesgadas empresas ó simplemente por caprichos, la mayor parte de las veces porque tuviesen pan los que vivian á su sombra y bajo su amparo.

Amaba todo lo que era honrado; despreciaba todo lo que era miserable y bajo; pero, aunque á veces su buen humor y natural alegría le arrastrasen á decir algun ligero epigrama contra sus envidiosos, que los tenia, ó contra los impotentes que pugnaban en vano por llegar hasta él, no se pudo nunca sospechar que odiase ni áun á los que le habian sido ingratos.

Romea, además de eminente actor, era tambien notable poeta; si no rayó á la misma altura que como artista, nos legó al morir bellísimas poesías, que demuestran sus excelentes dotes de escritor. Y por cierto que esto debió constituir una de las muchas desgracias que tuvo en su vida artística. ¡Tener que estudiar y representar una y cien veces obras escritas sin sentido comun, que sólo podian salvarse por el talento del intérprete!

Nacido Romea en aquella época gloriosa de transicion y de crísis en que, á par de la trasformación política que se verificaba por aquellos años en nuestro país, llegó á operarse tambien en la esfera literaria una verdadera revolución, no podia ménos de figurar dignamente en ella nuestro insigne actor.

La libertad del pensamiento, exento ya de toda traba de prévia censura; el aumento de vitalidad y energía propia de las épocas de trasformaciones políticas, de discusion y de lucha; el vigor y el entusiasmo de una juventud ardiente y apasionada, que entraba á figurar en un mundo agitado por las nuevas ideas; el brillo y esplendor con que éstas se engalanaban, brindando á sus cultivadores un risueño porvenir; todas estas causas

reunidas produjeron en nuestra juventud una excitación febril hácia la gloria política, literaria, artística; hácia toda gloria, en fin, ó más bien, hácia toda fama y popularidad.

Al movimiento político de nuestro país habia precedido la revolución de Julio en Francia, y con ella tambien habíase desarrollado la revolución literaria en una esfera hasta entonces desconocida.

Extremada la reacción política en España, emigrados y perseguidos los poetas liberales, todo quedó en suspenso. Pero llega la amnistía, y como la literatura es la creación donde primero se revelan las agitaciones del espíritu, donde mejor se pronuncian los síntomas de vida de un pueblo que resucita, y donde más se retratan las fases de su decadencia moral, los emigrados traen consigo las ideas democráticas que adquieren en el extranjero, porque Francia, la educadora de nuestros emigrados, al acoger el romanticismo en 1830, no vió en él lo que Schleger y su escuela en Alemania, sino la emancipacion artística y literaria, el realismo en los caractéres, el desprecio de las reglas, la originalidad y la filosofía, y allí, como aquí, políticos y literatos pusieron la idea romántica al servicio de la pátria y de la libertad.

Segun nos refiere el inolvidable Sr. Mesonero Romanos en sus *Memorias de un setenton*, ocurrió, á la vuelta de los emigrados, una verdadera revolucion literaria: á la clásica Musa de Racine y á los severos preceptos de Aristóteles, Horacio y Boileau, sucedió una escuela de atrevidas tendencias é indisciplinadas concepciones, cuyos ídolos eran Shakespeare, Calderón, Goethe. El romanticismo era el símbolo, y Víctor Hugo su gran sacerdote y profeta.

Nuestra entusiasta juventud, conmovida por el im-

pulso de la época, apasionada por su carácter meridional, y teniendo en casa el gérmen de la nueva escuela literaria, tan hábilmente desenvuelto en las inmortales creaciones de Calderón y Rojas, Lope y Moreto, Tirso y Alarcón, abandonó las huellas de los Luzanes y Moratines, las églogas candorosas y los tiernos idilios, las artes poéticas y las disertaciones de los eruditos de escuela, para dar otro giro al pensamiento, otras bases á la forma y otra entonación al estilo de sus composiciones.

Los emigrados trajeron igualmente de su destierro, los caractéres morales de aquella época de transición y de crísis, en que mueren los antiguos ideales y se preparan otros nuevos, época de dudas, engendradora del excepticismo, y de lucha, que tiene sin embargo fé en el porvenir y en la libertad.

La nueva escuela literaria hizo su aparición en el teatro.

Martinez de la Rosa, que ya en 1830, hallándose emigrado, habia visto representar con gran éxito en París su drama *Aben-Humeya*, es el primero que salta á la arena y estrena su drama *La conjuración de Venecia*, el cual produjo una explosión de asombro, de censura y de aplauso. El público, arrastrado por la corriente política más en boga; los literatos, viendo en él la aurora de la independencia y la señal más expresiva de la nacionalidad, y los liberales, notando en la revolución literaria su mejor auxiliar, se pusieron del lado del atrevido innovador, y á pesar de las críticas de los clásicos, su triunfo fué completo.

A Martinez de la Rosa siguió Larra con su *Macías*, que se representó en 1834 en el teatro del Príncipe, drama en que la literatura romántica se presentaba con alcances políticos, impregnados de la atmósfera revolucionaria.

Don Alvaro ó la fuerza del sino, estrenado en 1835, original de D. Angel Saavedra, duque de Rivas, presentó tan récio contraste con lo antiguo que, segun un crítico respetable, los espectadores quedaron asombrados y atónitos.

Un jóven desconocido hasta entonces, y poco despues una de las primeras glorias de su pátria, García Gutierrez, escribe *El Trovador* en 1836, drama lleno de originalidad, de interés dramático y de poética expresión, que entraña el pensamiento de libertad que en aquella época agitaba todas las frentes.

Los amantes de Teruel, de otro jóven desconocido, modesto obrero, Hartzenbusch, se representó en 1837, admirándose en dicho drama un modelo de situaciones dramáticas, de grandes caractéres y de soberbias bellezas, obteniendo un éxito extraordinario.

Y, por último, Gil y Zárate, en su drama *Cárlos II el Hechizado*, presentó en la escena, personajes, ideas y situaciones, con tal franqueza y despreocupación tratados, como jamás lo fueron por los dramáticos españoles.

El clasicismo sucumbia en el teatro del Príncipe, en las discusiones del Ateneo, en las fiestas del Liceo y en los folletines del *Fígaro*.

Aquella brillante generación literaria que hizo inmortales en Francia los nombres de Víctor Hugo, Dumas, Scribe y Bouchardy; y en España, los de Ventura de la Vega, Gil y Zárate, Hartzenbusch, duque de Rivas, García Gutierrez, Bretón de los Herreros, Rubí, inundaban con la prodigiosa luz de su génio el mundo de las letras, cuando hizo su presentación en el teatro Julian Romea.

Natural era que, siguiendo la corriente de la época y sintiendo germinar en su brillante fantasía ideas y sen-

timientos que le elevaban sobre el vulgo de los mortales, se hiciera poeta.

La idea de la hermosura era innata en el alma de Romea, porque Romea habia nacido artista. Por medio del arte, destruyó las disonancias de su sér y se unió en suave armonía con lo creado y con Dios.

Por eso Romea fué poeta de esplendorosa fantasía, de entonación robusta, elegante en las locuciones, prestando singulares galas, facilidad y elocuencia á su nervioso estilo.

El que escribe ó habla debe procurar, lo primero, ser claro; lo segundo, breve: nada más molesto al lector ó al oyente, que percibir una idea envuelta en una palabrería insoportable. La brevedad y la concisión son dos de las muchas buenas cualidades que brillan en todas las obras de Romea. Sus poesías, inspiradas, llenas de vigorosa entonación, deleitan y entusiasman, tanto por sus delicados pensamientos, como por la claridad, sencillez y elegancia con que están espresados.

Resulta en todas las poesías de Romea un gusto y delicadeza extremados; si no es original en sus giros, se distingue entre los imitadores más afortunados; atenido á las reglas del arte y poeta de nacimiento, no necesitó qué ajena pluma imprimiera corrección de estilo á sus composiciones.

En su oda á *Zaragoza* pinta con fuego y valentía el amor pátrio, como se vé en las siguientes estrofas:

"Así es mayor tu gloria:
Los que vieron cual frágiles aristas
Caer cetros y reyes, y naciones
Hollados en las rápidas conquistas
De sus bien enseñados escuadrones,
Con asombro y respeto.

Ven á tus hijos fuertes,
Que entre el ronco clamor de la batalla,
Y al seco redoblar del parche herido,
Y al tremendo rugir de la metralla,
Y del que espira el fúnebre alarido,
Y al crugir espantosa
Del desplomado techo,
Tras la vigilia de la noche larga,
Tranquilo el corazon, desnudo el pecho,
En confuso montón van á la carga.
Y una vez, y otra vez, el choque rudo
De la aguerrida gente rechazando,
Y un muro de cadáveres y escombros
En la rasgada brecha levantando,
A los pueblos asombras,
Que en tí sus ojos fijan,
Y de Entenza y de Flor las nobles sombras
En tu gloria inmortal se regocijan."

. . . .
. . . .

"Eterna vivirán, ¡oh Zaragoza!
Y para el pueblo que en futuros tiempos
Oprimido se sienta,
Y en las páginas limpias de la historia
Tu valor sin segundo lea escrito
De santa guerra y de futura gloria
Tu inmaculado nombre será el grito.
Sí, que ya en nuestros dias
Otra ciudad valiente
Tus ejemplos magnánimos imita:
A sacudir el yugo que la agobia,
Entre rios de fuego moscovita,
A tu nombre inmortal lidia Varsovia."

Se ve en estas inspiradas estrofas elegancia en la forma, vigor en la frase, energía y profundidad en el concepto, riqueza en la descripción, superabundancia de vida, pasión y movimiento en el asunto.

Hé aquí cómo termina tan preciosa como inspirada poesía:

"Honor á tí, que en tan horribles pruebas
Tu fama eternizaste,
Y briosa ganaste
De invicta el nombre que gloriosa llevas.
Invicta, sí, invencible;
Que si tu puro suelo al fin pisaron,
Fué porque juntos sobre tí cayeron
La peste, el fuego, el hambre,
Y en tus entrañas su furor cebaron:
Los rigores del cielo te postraron,
Las fuerzas de los hombres no pudieron."

Sin más que leer los versos de Romea, se comprende que el autor debió nacer bajo un cielo hermoso, en que siempre brilla espléndido un sol que matiza de vivos colores y baña en luz que deslumbra, por su centelleante fulgor, valles y sierras, prados y montes, páramos y bosques, dando enérgicos tonos llenos de fuego, hasta los parajes más escondidos; y pocas veces esas suaves y apagadas tintas, propias tan sólo de aquellos países en que brumas constantes llevan la melancolía y la reflexión á los corazones, sombras misteriosas á los campos. Aquí no: todo es fuego, luz, color, pasión y vida.

La muerte de su maestro Cárlos Latorre le inspiró uno de sus más bellos y sentidos sonetos:

"¡Todo acabó; la gloria y su dulzura,
y el noble afan, y el entusiasmo ardiente,
y el levantar la creadora mente
sobre el mísero mundo y su amargura!
¡El eco aún de los aplausos dura
que le rindió la alborotada gente,
y aquella noble y despejada frente
esconde ya la avara sepultura!
Adios, Cárlos, adios: mientras severo
el canto de cien vates tus loores
se prepara á entonar, y con esmero,
Tu corona á tejer, rica en colores,
yo, discípulo, amigo, y compañero
regaré con mis lágrimas sus flores."

Cada una de las poesías de Romea encierra en sí bastante mérito para elevarle á la celebridad de que justamente goza; si no le hicieran merecedor del renombre de poeta las que dejamos citadas, lo conquistara de seguro con la titulada *Recuerdos*, donde se leen estrofas tan delicadas como estas:

"¡Fértiles prados de la pátria mia,
Ricos de flores, de alamedas llenos;
Valles frondosos de apacible sombra
Campos amenos!

—

¡Suelo querido, dó entre paz y dichas
Dias felices para mí corrieron!
¿Dónde están, díme, tan hermosas horas?
¿Dónde se fueron?

. . . .
. . . .

¡Ya sólo queda para mí de tantas

Tiernas memorias, el murmullo vano!
¡Dulce gemido que del arpa herida
Suena lejano!

. . . .

. . . .

¿Qué hallé en la senda del vivir, fortuna?
Sueños ¡ay! sueños, que veloz arruinas;
Flores acaso; mas por cada rosa
¡Cuántas espinas!

—

Tal vez mis sienes de la ansiada gloria
Frescas las hojas del laurel sintieron;
Frescas venian, y al tocar mi frente
Secas murieron."

¿Qué hemos de decir nosotros que no sea pálido, superficial y pobre despues de tan esplendente gala de recuerdos y tanta riqueza de lenguaje? Nada más que admirarle. Así cumpliremos el penosísimo deber que nos hemos impuesto, excusando las alabanzas para el que en vida recibió una y otra vez, en infinitas ocasiones, el sincero y espontáneo tributo de la admiración que su ingénio supo despertar en el ánimo de todos aquellos que recrean el espíritu con la entusiasta contemplación de esos eternos triunfos, que sólo alcanzan los hombres de talento.

Expuestas ya algunas consideraciones acerca del actor y el poeta, vamos á fijar rápidamente la atención en la vida artística de Romea, y veremos cómo se produce el génio al calor de las vicisitudes y desgracias de la vida; cómo supo sobreponerse siempre á todas las miserias; cómo se va sucediendo aquella interminable cadena de triunfos, y cómo, por último, los dolores físicos y mo-

rales concluyen por apagar su existencia, en la que rebasaba el espíritu sobre frágil barro.

Julian Romea nació en Aldea de San Juan, pueblo de la provincia de Múrcia, el dia 16 de Febrero de 1816, siendo sus padres Don Mariano Romea y Doña Ignacia Yánguas.

Desde muy niño aprendió Romea á sufrir: las desgracias de los suyos le persiguieron casi desde la cuna, porque sus padres vieron rápidamente menguarse la fortuna y casi desaparecer.

No contaba aún ocho años cuando aprendió á llorar.

Desgracias de familia hicieron ver, al que entonces era un niño, un porvenir de tristes amarguras.

Una vez instalado en un colegio de Madrid, dedicóse con ardor al estudio.

Las horas de recreo las consagraba á trabajos de otra índole. Tras la ciencia árdua y abstracta venia la literatura.

El jóven estudiante sentia ya germinar la brillante fantasía que despues habia de desarrollar en sus sonoros versos. Replegado en su interior veia abrirse á su espíritu horizontes desconocidos, y las elocuentes páginas de la historia le presentaban grandes ejemplos que enardecian su juvenil imaginación.

Juntos marchaban así los estudios dramáticos con los de la Filosofía, cuando llegó el dia funesto, y que, sin embargo, España nunca estimará bastante, en que la familia de Romea no pudo pagar la módica pensión en el colegio.

Romea entonces se retiró al seno del hogar paterno.

Dias de aflicción cruzáronse en la vida del laborioso estudiante.

Al vèr Romea que la situación angustiosa de su familia no mejoraba, y temiendo serle gravoso, formó la re-

solución de dedicarse al teatro, para el que habia ya demostrado excelentes cualidades en algunas funciones dadas en el colegio, y en las que habia tomado parte. Su decidida afición al arte dramático habia nacido en sus lecturas solitarias, en las que Calderón, Tirso y Moreto eran su único deleite, su solo consuelo.

Resuelto á salvar á su familia, y recordando los elogios que la declamación le habia valido en el colegio, se preguntó con santo orgullo:

¿Por qué no he de ser actor?

Tomada esta resolución, con la candidez de un alma leal y la condición de un corazón honrado, se dirigió á su padre.

Don Mariano Romea era un hombre de superior talento: pero subyugado á veces por preocupaciones sociales, demasiado arraigadas en España, y como prudente padre al fin, le hizo las observaciones más oportunas.

Fuélas destruyendo Julian una por una; y vencido el padre más bien por la abnegación que por la lógica de su hijo, respondió aunque con sentimiento: *Consiento en ello; pero procura convencer á tu madre, que es la que debe decirlo.*

Las mujeres llevan á más lejos que el hombre el orgullo de las preocupaciones; pero ¿qué madre resiste nunca á un hijo querido? La de Romea le recordó sus nobles abuelos, y le enseñó los pergaminos, que con los siglos amarilleaban. El jóven rechazó dulcemente, con amarga y triste sonrisa, aquellos títulos vanos y pomposos que no habian sabido preservarlos del destierro y la miseria.

Madre mia,—le dijo,—yo no veo más que una cosa; vuestro esplendor perdido y vuestra fortuna deshecha; yo quiero recuperar eso; gloria, fortuna, consideración,

todo lo obtendré, sin que por eso deje de ser digno del nombre que llevo.

La madre le estrechó llorando en sus brazos.

Doña Ignacia de Yanguas y Segovia, ha debido siempre enorgullecerse de un hijo como Julian Romea.

Allí estaba el teatro; allí estaba Latorre entonces ya conquistando triunfos que emulaba Romea; en el colegio donde pasó los dias de la infancia, y luego en las tablas de Liceos particulares, el futuro artista habia ya demostrado notables condiciones de actor: abríanse no pequeños horizontes, á los que, dotados de verdaderas disposiciones para el arte de la escena, quisieran abrazarle con decisión y con bríos; bullian por aquella época, aunque revueltos en el mar de la política, los poetas que habian de levantar el teatro moderno sobre las clásicas y frias concepciones de Moratines y Gorostizagas; agitábase latente el espíritu en que bebió sus inspiraciones la brillante pléyade que llenó de gloria literaria las dos primeras décadas que siguieron á nuestra revolución política.

El teatro era, por consiguiente, puerto de refugio para un hombre de los talentos y de las facultades de Romea: venció, como hemos dicho, las preocupaciones de sus padres, las suyas propias, si es que alguna vez las tuvo, y lanzóse con afan, con entusiasmo, con amor apasionado á la carrera que habia de conducirle al templo de la fama, y quizá al de la inmortalidad.

Romea entró en el Conservatorio de María Cristina, como entonces se llamaba la que hoy no es más que *Escuela de Música y Declamación*.

No tardaron mucho en echar de ver sus insignes maestros Don Joaquin Caprara, Don Rafael Perez y Don Cárlos Latorre, sus privilegiadas dotes y rápidos

progresos, de forma que á los dos años pudo salir á volar con propias alas.

A propósito del ensayo que hizo Romea en el Conservatorio con *El Testamento*, no podemos ménos de trasladar aquí un párrafo de las selectas *Memorias de un setenton*, de Don Ramón Mesonero Romanos:

"El Rey Fernando, estimulado por el ejemplo de su esposa (que habia fundado el *Conservatorio de Música Declamación)*, quiso tambien fundar algun establecimiento de instrucción que respondiese á necesidades de otro género, y creó, por aquellos mismos dias..... la *Escuela de Tauromaquia* en Sevilla; pero, sin embargo, dejándose fascinar por las gracias y el talento de Cristina, concurria con ella á las funciones del Conservatorio (aunque tal vez lo hubiera hecho de mejor gana á las del liceo taurino de Sevilla); escuchaba con interés á los jóvenes alumnos, músicos y dramáticos, y es fama que al presenciar la ejecución de la piececita titulada *El Testamento*, en que se ensayó el precoz talento de Julian Romea, dijo á los cortesanos que le rodeaban, y que cuidaron de hacer circular la frase feliz: "Este muchacho que hace *El Testamento* empieza por donde otros acaban."

Grimaldi, empresario á la sazón del teatro del Príncipe, prendado de las buenas cualidades que adornaban á Romea, le escrituró como galan jóven, presentándose por primera vez al público en la noche del 26 de Agosto de 1831, interpretando el citado drama *El Testamento*, obra que la inspiración de Romea ha hecho inmortal. Desde aquel momento no se oyó más que una voz de alabanza dedicada á Romea, presagiándole muchos y señalados triunfos.

Por aquellos dias, poco más ó ménos, levantábase en Sevilla otro astro de la escena española: Matilde Díez,

que á la edad de quince años habia cautivado ya á su auditorio en *La huérfana de Bruselas:* cuando Matilde vino á la córte, aquellos dos génios se completaron, y los que sobre las tablas eran todas las noches aplaudidos con frenesí en *Clotilde* y en *La huérfana*, contrajeron matrimonio en 1836.

No existia entonces en Madrid una sola persona que no siguiera con tierno y cariñoso interés la carrera de triunfos y venturas de Matilde y Julian; y muchas veces arrancaban lágrimas los dos jóvenes esposos, más por el sentimiento de afecto que ellos mismos inspiraban, que por el sentimiento patético de la obra que en ejecución tenian.

A partir desde aquí, ya es fácil para cualquiera reseñar cuanto concierne á Julian Romea; pues en sus poesías nos dejó escrita su vida de hombre, y la de actor está consignada en todas las críticas teatrales, extendida por el globo, por las mil lenguas del periodismo, elemento el más principal de la civilización moderna. No hemos, pues, de seguir paso á paso los infinitos triunfos, las grandes y merecidas ovaciones que desde esta época han acompañado siempre al gran artista. Sus obras predilectas són las que recuerda todo el mundo con mayor encanto; el personaje que él representaba en ellas, era el que impresionaba más profundamente: donde se proyectaba la sombra de su elegante y fascinadora figura, quedaba algo de la sublimidad del génio. *El hombre de mundo*, *Borrascas del corazón*, *Don Francisco de Quevedo*, *Los soldados de plomo* y tantas obras como aquí podríamos consignar, són los títulos de su gloria y de su inmortalidad.

Recorrió casi todos los teatros principales de la Península; trabajó constantemente, algunas veces con la indolencia propia de los entendimientos superiores, pero

en todas ocasiones con la conciencia de su valer y con el más puro respeto al arte de que fué, muertos Latorre, Luna y Guzman, primer sacerdote. Le amaba tanto, que pocas veces quedaba satisfecho de sí mismo, aunque todo el mundo le aplaudiese sin medida. Esta misma circunstancia hacia que las palmadas y los vítores de los espectadores le conmoviesen profundamente.

Cuando aún se encontraba Romea en el vigor de su vida; cuando llegaba al apogeo de su gloria, y los honores, el respeto y el cariño eran la recompensa de una existencia dedicada al trabajo, una grave enfermedad le tuvo alejado de la escena largo tiempo, hasta que en 1863 volvió á aparecer en ella, recibiendo las más entusiastas muestras de veneración y cariño.

Representábase por el eminente actor italiano Ernesto Rossi la comedia titulada *Sullivan*, y por la aplaudida actriz Carolina Civili *La casa de campo*. El público madrileño estaba preocupado por la ejecución de estas dos obras por ambos artistas, hasta el punto de olvidarse de nuestros actores, y en especial del insigne Julian Romea, que á tan inmensa altura rayaba en la interpretación de la primera de dichas obras.

Resentido el amor propio, ó si se nos permite, nacional, de Romea, al considerar el ingrato olvido del público hácia sus artistas conciudadanos, pensó hacer un llamamiento á la memoria de todos, empezando la temporada con *Sullivan* y *La casa de campo*. Elisa Boldun fué la escogida para interpretar los diversos tipos de *La casa de campo*, así como Romea su favorito *Sullivan*.

Sullivan es, todo Madrid lo sabe y lo recuerda, una de tantas producciones dramáticas que convirtió en asombrosa creación el poderoso talento de Julian Romea.

Excusado es decir cómo ejecutaria aquella noche tan difícil papel, pues no se habrá borrado de la memoria de los que tuvieron la dicha de asistir á aquella función; al recordarla se cree escuchar todavía el atronador ruido de los aplausos que le prodigaba un público frenético de entusiasmo.

Mientras era llamado una y veinte veces á la escena por el público delirante, Romea murmuraba sollozando de alegría:

—¡Ya lo haré mejor, ya lo haré mejor!.... ¡Si esta es la primera noche!

La última obra en que brilló, cuando se creia extinguida ya por la potente llama creadora que bullia dentro del cerebro del gran artista, fué *El bien perdido*, drama de Larra; y los últimos versos que sus lábios han pronuncido en la escena española, los dijo en la del Teatro Principal de Barcelona, representando la comedia de Bretón titulada *Ella es él.*

Entonces fué cuando sin poder llegar á la conclusión de la obra que hemos citado, fué retirado de la escena y conducido dias despues á Madrid, donde en el seno de su familia sobrellevó con heróica resignación el espantoso martirio que le producia la terrible enfermedad que minaba lentamente aquella poderosa organización.

En 1858 dió á luz un folleto titulado *Ideas generales sobre el arte del teatro*, y al año siguiente un *Manual de Declamación* para uso de los alumnos del *Real Conservatorio de Música y Declamación.*

Desde esta época hasta su muerte desempeñó la cátedra de Declamación del Conservatorio.

Este génio de la escena pasó á mejor vida el lunes 10 de Agosto de 1868, en la inmediata villa de Loeches, á donde habia ido en busca de algun alivio á su enfermedad. Tan triste noticia se divulgó con la instantaneidad

del rayo por Madrid y el resto de las provincias de España, llevando la aflicción y el luto á sus amigos y admiradores.

Su cadáver fué trasladado á Madrid, y enterrado en un nicho del cementerio de la Sacramental de San Nicolás y San Sebastian. Nada más conmovedor ni interesante que el entierro del inolvidable Julian Romea. Sin invitación pública ni privada, se vieron, á cuantos cultivan y aman las letras y las artes, agrupados detrás del féretro del eminente actor con las lágrimas en los ojos, al considerar que con su muerte dejaba huérfano al proscenio y se llevaba á la tumba los sagrados misterios del arte, desapareciendo, tal vez para mucho tiempo, de la escena española, las obras de sus repertorio, en señal de luto por tan irreparable pérdida.

En la noche del dia en que se verificó el sepelio de Romea y estando reunidos unos cuantos actores y poetas, amigos y admiradores suyos, el inspirado vate Márcos Zapata leyó con triste y dolorido acento las siguientes quintillas:

"¡Yo mismo le ví enterrar!
¡Y permitid que me asombre,
Pues no me puedo explicar
Cómo cabe tan grande hombre
En tan estrecho lugar!
"¡Pobre Romea! ¿Quién fia
En este mundo, si un dia,
De la eternidad en pos,
Va el cuerpo á la tumba fria?
¿Polvo al polvo? ¡Es ley de Dios!
"¡Ayer era! En las regiones
Te ví del pátrio proscenio,
Sin hálito en los pulmones,

Cautivar los corazones
Con la mágia de tu génio.
"¡Ayer era! Moribundo
Tu corazón dolorido
Con espíritu fecundo,
Daba en cada frase un mundo
Y un cielo en cada latido.
"Mas ¡ay! ¡Cuán presto responde
La muerte y todo lo siega!
¿Dó está la gloria? ¿dónde?
¡Una lágrima la riega
Y un epitafio la esconde!
—"Julian Romea finó,
Clama el teatro angustioso;
Julian Romea espiró;
—¡Tú mueres y muero yo!
Repite el arte lloroso.
"Y con augurios fatales
Y memorias sepulcrales
Su voz el arte levanta.
Mientras el teatro canta
Sus endechas funerales.
"¿Será verdad? Sí, por cierto,
Aunque amarga verdad es,
¡Dobló con sonido incierto
La campana por un muerto,
Y debió tocar por tres!
"¡Descansa, actor soberano,
De nuestro proscenio hispano,
En la región de la gloria,
Mientras te reza el cristiano
Y te bendice la historia!"

. . . .
. . . .

Ningun actor desde la muerte de Romea, ni áun de los qne más de cerca procuraron seguir las huellas del eminente artista, se atrevieron á galvanizar las figuras por él creadas y revestidas con las galas del génio, convencidos sin duda de que únicamente al águila es dado remontarse á ciertos espacios, renunciando á escalar una altura que para dominarla habrian sido inútiles todos sus esfuerzos.

El lúnes 19 de Febrero de 1877 se celebró una función en conmemoración del natalicio de Julian Romea en el Teatro Español, por los artistas que actuaban en la mayor parte de los coliseos de Madrid.

Un año antes los discretos actores del teatro de la Comedia consagraron un recuerdo y una corona á Julian Romea; primera flor dedicada por el arte á honrar la memoria del más ilustre de sus representantes. El respetuoso tributo de aquellos actores dió fecundas semillas, que brotaron con fuerza vigorosa al año siguiente en otro coliseo, en el clásico teatro de la calle del Príncipe, templo de nuestras glorias dramáticas, pedestal donde descansan las figuras de Rita Luna, Jerónima Llorente, Isidoro Maíquez, Cárlos Latorre, Juan Lombía, Antonio Guzman, Joaquin Arjona y Julian Romea.

La empresa y los artistas de aquel teatro á que dió nombre la Pacheca, no quisieron que trascurriera un nuevo aniversario del natalicio de Romea, sin dedicarle, no ya una flor y una corona, sino un espléndido ramillete y una diadema de príncipe en el arte, organizando para conseguirle una verdadera solemnidad en que depositaron su ofrenda autores y actores: es decir, cuantos recordaban en Julian Romea al fiel intérprete de sus concepciones ó al insigne maestro cuyos pasos procuraban seguir en la escena dramática.

Tomaron parte en esta solemnísima fiesta las señoras Lamadrid, Boldun, Marin, Contreras, Cairón y Lombía, y los señores Valero, Vico (Don Antonio), Calvo, Vallés, Cepillo, Fernandez (Don Mariano), Riquelme, Gomez (Don José) y Vega (Don Ricardo).

La obra elegida fué la bellísima comedia del maestro Tirso de Molina, *Marta la piadosa*, obra que interpretaron con notable acierto los principales artistas de la compañía.

Trascurrido el indispensable intermedio, alzóse de nuevo el telón, apareciendo todo el personal de la compañía del Teatro Español y los artistas invitados de rigurosa etiqueta; el decano de nuestros actores Don José Valero, en unión de las señoras Lamadrid y Boldun, descorrió la cortina que en el fondo ocultaba el busto de Julian Romea; éste se hallaba colocado en el centro de la puerta correspondiente á la decoración del acto segundo de *Sullivan*, que, por respetuosa tradición, se conserva en aquel coliseo; en seguida, el mismo señor Valero leyó una poesía en que se explicaba el objeto de aquella solemnidad artística, coronando con un laurel de oro el busto de Romea. Despues siguió la lectura de composiciones poéticas de los señores Zapata, Coello, Marquina, Serra, Lombía, Echegaray (Don José), Navarro y Gonzalvo, Fresneda, Vega (Don Ricardo), Arnao, Palacio (Don Eduardo).

El público aplaudió con repetición las poesías leidas y á los actores que las recitaron, quienes fueron depositando coronas de laurel sobre el pedestal en que se apoyaba el busto de Romea, á medida que iban cumpliendo su encago.

Hé aquí la bellísima é inspirada poesía que leyó el hijo del inmortal autor de *El hombre de mundo*, Don Ricardo de la Vega:

"En verdad que es osadía,
si bien la intención es buena,
que yo en tan solemne dia
pise la española escena
y haga escuchar la voz mia.
"¿Quién soy yó? ¿Qué lira ofrezco
que á tan alto objeto cuadre?
Ninguna: si aquí aparezco,
es que la voz de mi padre
me lo manda, y yo obedezco.
"¡Canta á Romea, hijo mio;
canta con gozo profundo!
Sin él, sin su génio y brio,
aún viviera en el vacio
tu hermano *El hombre de mundo.*
"¡Canta el dichoso momento
en que al *Testamento* dió
tanto y tanto valimiento!
Julian Romea nació
otorgando un *Testamento.*
"Pero el *Testamento* aquel
encerraba un gran tesoro
en esta cláusula fiel:
"Amo el arte de Isidoro,
y quiero morir con él."
"Desde tan sublime dia
ni tregua ni espacio habia
para el aplauso creciente
que la alborotada gente
le regalaba á porfía.
"¡Canta, hijo mio, al actor
que hizo *Bruno el Tejedor*,
imitando ruin persona,
y tejió con tal primor,

que se tejió una corona.
"De un eterno porvenir
halló las puertas abiertas:
por eso puedes decir
lo bien que supo salir
de *Otra casa con dos puertas.*
"Recuerda al buen Don Martin
de la *Marcela*, tan sério,
y tan gracioso hasta el fin:
y al pobre Don Eleuterio
del *Café*, de Moratin.
"Cuando sus males prolijos
contaba, el público todo
tenia los ojos fijos
en él. ¡Hablaba de un modo
cuando hablaba de sus hijos!.....
"Luchando con fuerza doble,
por él logró fama eterna
Sullivan, honrado y noble:
fingiendo un pecho de roble,
¡y con un alma tan tierna!
—"¿Quién es aquel que aparece
sombrío? ¿Saberlo anhelas?
Es Walter, que palidece
cuando en sombra se le ofrece
La huérfana de Bruselas.
"¡Arruga su faz maldita!
¡Espantado, titubea....!
¡Su cuerpo el temblor agita!
No hace aspavientos, ni grita;
¡ese es un actor! ¡Roméa....!
"Mas recorrer el camino
de su gloria, empresa vana:
él pasó con igual tino

desde Walter, al vecino
de *Una noche Toledana.*
"Desde el Miño hasta el Genil
grabe el eterno buril
su artística ejecutoria;
que un aplauso, y ciento, y mil,
són pocos á su memoria.
"Esto la voz paternal,
murmura junto á mi sien
con acento sin igual.
"Yo lo habré espresado mal;
pero lo he sentido bien."

Merecen alabanza los hombres que cercados de dificultades sin cuento, sin más recursos que su trabajo y sin otros medios que sus propias fuerzas, logran vencer las adversidades de la suerte, y sobreponiéndose á preocupaciones todavía arraigadas en nuestra sociedad, á pesar del progreso de las ideas, ascienden como llamados por una voz interior, á las regiones en donde obtienen por recompensa la estimación general, premio debido, y á costa de innumerables sacrificios alcanzado por los que consagran su actividad y su talento á la noble tarea de hermosear la vida, enriqueciendo el catálogo de las obras de arte, siempre vivas en la memoria de la humanidad, y siempre admiradas por los que ven en las artísticas creaciones los destellos de la belleza infinita que ilumina todo el espacio de los mundos y todo el tiempo de la Historia.



